Boros Kinga

JAVÍTGATOTT KIADÁS

esszék színházról

2015 - 2024

UArtPress

Presa Universitară Clujeană



Boros Kinga (1982) teatrológus, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem docense. Kolozsváron diplomázott, majd irodalomtudomány mesterin és *A Hét* kulturális és közéleti hetilap színházrovatánál tanult tovább, később a MME doktori iskolájában, a *Játéktér* és a *Színház* folyóiratok szerkesztőségében, valamint erdélyi előadások dramaturgjaként. A nemzetközi színikritikuscéh és a magyar dramaturgcéh tagja, az MTA köztestületi külső tagja. Két gyerek édesanyja, és nem szereti, ha kihúzzák ezt a bemutatkozásából, mert legalább annyira meghatározza a szakmai és világlátását, mint a diplomák és affiliációk.

JAVÍTGATOTT KIADÁS

esszék színházról

2015-2024

JAVÍTGATOTT KIADÁS
esszék színházról
2015–2024

UArtPress – Presa Universitară Clujeană

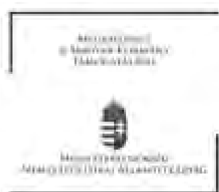
2024

Universitatea de Arte Târgu Mureș
Editura UArtPress
Director: Traian Penciuc
Str. Köteles Sámuel nr. 6
540057 Târgu Mureș
Tel./fax: (+40)-265-266.281
E-mail: editurauartpress@gmail.com
https://uartpress.ro/

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruţa Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

Szaklektor: Nánay István
Köszönet az írások első megjelenését gondozó minden szerkesztőnek, valamint a kézirathoz adott tanácsaikért Herczog Noéminek, Kelemen Rolandnak, Stuber Andreának, Torner Annának és Zsigmond Andreának!

A könyv megjelenését támogatta:





BETHLEN GÁBOR
Alap

studium
prospero

(ediție online pdf)
ISBN 978-606-8325-79-8
ISBN 978-606-37-2324-7

Tartalom

2015

Függések és különállások // 11

KritikusKollokvium: A színházi mindenestől a kritikáig: a kritikusi és más színházi szakmák érintkezése; érdekellentét és kritika, a kritikusi függetlenség

#műhely #fesztivál Gyergyószentmiklós

Olvasóra vágyva // 14

KritikusKollokvium: A médiaműfajok és a színházi kritika alakváltozásai

#műhely #fesztivál Gyergyószentmiklós

HungaRo Saga //18

Marosvásárhelyi Nemzeti Színház: *Double Bind*

#néző Marosvásárhely

Önvallomás vagy szerep a *Terminus*ban // 24

Egy új színészparadoxon

#dramaturg #konferencia Csíkszereda

2016

A felnőtt lány // 33

Kerekasztal Színházi Nevelési Központ: *A széttört tál*

#néző Budapest

Burokban // 38
Egy zsűritag poszt-POSZT gondolatai
#műhely #fesztivál Pécs

2017

Egy nadrág, egy szoknya // 47
Trojka Színházi Társulás: *Orlando*
#néző Budapest

Kommunista Armageddon // 51
Váróterem Projekt: *Reacting Chernobyl*
#néző Kolozsvár

Kemény és fekete // 56
Az Újvidéki Színház *Fekete* című előadása a gyergyószentmiklósi Kollokviumon
#néző #fesztivál Gyergyószentmiklós

2018

Ebben a városban // 61
Figura Stúdió Színház: *Három nővér*
#néző Gyergyószentmiklós

2019

Férfiak párban // 67
A 13. DESZKA fesztivál két előadásáról: *Lear halála* és *A lélek legszebb éjszakája*
#néző #fesztivál Debrecen

Valósággyakorlatok // 74

A NT Gent *Oresztész Moszulban* előadása a Bécsi Ünnepi Heteken

#néző #fesztivál 📍 Bécs

2020

Magunkról elmondott történetek //81

#néző #fesztivál 📍 Gyergyószentmiklós

2021

Hétköznapi emberek // 89

Előszó Gianina Cărbunariu *Hétköznapi emberek. Drámák* című kötetéhez

Román színház: túl a jelenen // 99

A 32. Piatra Neamț-i Színházi Fesztiválról

#néző #fesztivál 📍 Piatra-Neamț

A megbízhatatlan színháztörténeti dokumentum // 106

#konferencia 📍 Marosvásárhely

Mit csinál a teatrológus? // 122

#műhely #konferencia 📍 Budapest

🎧 📖 & 🎙: Dálnoky Réka

2022

Rendszerből törölve // 133

Eltűnt nők a kortárs erdélyi magyar színházban

#konferencia 📍 Kolozsvár

🎧 📖 & 🎙: Bekő Fóri Zenkő

Légy kedves // 150
Két előadás az Unscene fesztiválon és a TESZT-en
#néző #fesztivál 📍 Csíkszereda 📍 Temesvár

2023

Színház to go // 159
Két előadás Temesváron: *Sirály* és *Cargo Berlin–Temesvár*
#néző #fesztivál 📍 Temesvár

„A színház nem demokratikus műfaj.” Hát a színházi felsőoktatás? // 168
#műhely #konferencia 📍 Marosvásárhely

2024

„Javított kiadás”: a megbízható színháztörténeti dokumentum // 179
#konferencia 📍 Budapest
🎧 📖 & 🎙: Gáspárik Attila

Meleg férfiak, rideg nők // 201
Két vendégjáték a TNB színpadán
#néző #fesztivál 📍 Bukarest

De ki fog megbaszni? // 219
Történt egyszer Újvidéken a TESZT-en
#néző #fesztivál 📍 Temesvár

Kísérletek gondoskodásra // 225
Dramaturgi jegyzet a *Magyarosaurus Dacus*hoz
#műhely #dramaturg Nagyvárad

Évadom < 90 // 240
Szubjektív, bár nem, inkább nagyon is objektív számvetés
#műhely Csíkszereda

Névmutató // 251

Függések és különállások

#műhely #fesztivál Gyergyószentmiklós

2015

Megjelent a jatekter.ro oldalon 2015. szeptember 30-án, a gyergyószentmiklósi KritikusKollokvium *A színházi mindenestől a kritikáig: a kritikusi és más színházi szakmák érintkezése; érdekellentét és kritika, a kritikusi függetlenség* témájú felkérésre tartott vitaindító hozzászólás és az azt követő beszélgetés alapján.
https://jatekter.ro/boros-kinga-fuggesek-es-kulonallasok/

Axióma: a színházkritikus legyen független. Se rokona, se ismerőse. Ne keverje a szakmát a magánélettel, mert azzal aláásná bírálói objektivitását, szakmai hitelét.

Nos, az erdélyi színházkritikusnak – színházi szakírónak, ahogyan sokan szívesebben megnevezzük magunk – bizony rokona, ismerőse a színész, a rendező, a szerző, a színházigazgató. Nem kell neki importálni a beágyazott kritika műfaját, mert eleve be van ágyazva, ez az ő identitása, ilyen keverék, ilyen *queer*. Beleszületik a színészcsaládba. Lakótársa lesz a rendezőszakos. Feleségül veszi a színésznőt. Elv-társra talál a másik szakmabeliben. Hogy a szeretőkről ne is beszéljünk! (Beágyazódás, *OMG*…) Ráadásul dramaturg akart lenni. És lesz is, valahányszor lehetősége adódik rá. Igyekszik teóriákkal legitimálni magát: a dramaturg „belső kritikus”, a kritikus „külső dramaturg”, olvasta mintha ezt Visky Andrásnál,

Erdélyben ugye ő az *ultimate* dramaturg, aki, mit ad isten, kritikusként debütált! Na, de mit csinál Erdélyben a dramaturg, aki nem Visky András? Ajánl, javasol, szövegel, mond okosakat. Majd népszerűsít, szervez, ügyel, jelmezt vasal, utóbbi tevékenységeinek legalább látszik az eredménye, hasznosnak érzi tőle magát, még ha nem is pont ezért bújta évekig a W.S.-összest meg Lehmannt. Visszaáll kritikusnak. Mert az üres lap nem pofázik vissza. Nem áll ki a színpadra, hogy valami tök mást mondjon, mint amit ő, a dramaturg, odaírt a példányba. Az üres lap, az „én beszélek" helyzet visszaad valamit abból a függetlenségből (értsd: felelősségből), amit a kemény hierarchia szerint működő erdélyi rendezői / művész- / nép- / repertoárszínház teljesen elvett a dramaturgtól. Persze addigra már nem tud olyan vérestollú lenni, mint előtte, oda a frappáns cinizmusa. Óvatosan fogalmaz, empatikusabb. Tartózkodik az értékeléstől (pláne a le-), inkább: értéket mutat fel (Stuber Andrea, kösz a megfogalmazást!). Már ha van mit. Hallgat inkább, ha nincs. Sokat hallgatunk itt Erdélyben. Ezért aztán azt mondja a Színházi Kritikusok Céhének elnöke,[1] hogy nincs erdélyi színházkritika. Megbántódik az erdélyi színházkritikus, hiszen identitását, létezését vonták kétségbe. Kicsit vitatkozik azon, hogy van-e akkor egyáltalán a belvárosi mainstreamen túl színházkritika, és kinek volna a feladata, hogy legyen. Aztán megérti, lehet akárhány tagsági kártyája akárhány szakmai szervezetben, ha valamitől valóban független (értsd: különálló) ő, az erdélyi színházkritikus, akkor

[1] *A Színházi Kritikusok Céhének elnöki feladatait 2009–2015 között Tompa Andrea látta el.*

az a főváros. Legyen az Budapest vagy Bukarest. Egyikben sincs igazán otthon, nem szavaz a Kritikusok Díjára (mert nem bírja összeutazni az évi 90 új magyar bemutatót), nem válogat az UNITER-díjakra, FNT-re (mert a kutya se ismeri őt Sepsiszentgyörgytől délre). (Mert nem ír románul.) (Mert nem tud eléggé.) (Magára vessen!) (De miért írna románul, ha egyszer magyar?) (Miért ne?) Végül egyetért, hiszen bőrén tapasztalja, hogyan szorul ki a professzionális színházkritika az (amúgy is kicsi) romániai magyar médiából. A helyzet nemcsak szakmai önérzet, hanem egzisztencia kérdése is. A függetlenséget (értsd: megvesztegethetetlenséget) (~~elkáposztástalaníthatóságot~~) persze változatlanul elvárják tőle, felrója neki az erdélyi színházigazgató, hogy miért vállal moderátori feladatot, miért fogad el e munkájáért honoráriumot színházfesztiválon.[2] Lám, ebben sem elég egyenes, hanem ferde, *queer* ő: úgy gondolja, a színházkritikát nemcsak írják, hanem mondják is. Hogy a kritika nem hatalmi eszköz, hanem lehetőség a párbeszédre. Egymás jobban értésére, önmagunk pontosabb artikulálására. Együttgondolkodásra. Együttállásra. Össze-függésre.

[2] *„gyakori, hogy egyes zsínházak túl szoros kapcsolatban vannak egy-egy személlyel aki kritikákat is ír" – Gáspárik Attila, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház igazgatójának (2011–2021) hozzászólása (betűhíven) Zsigmond Andrea Facebook-bejegyzéséhez, amely az elmúlt évek egyetlen, nagy nyilvánosság előtt lezajlott, számos szakírót és alkotót megszólalásra késztető kritikavitája volt az erdélyi színházban. Lásd:* https://www.facebook.com/share/p/C4LJizs65pRvEFem/

Olvasóra vágyva

#műhely #fesztivál Gyergyószentmiklós

Megjelent a jatekter.ro oldalon 2015. október 5-én, a gyergyószentmiklósi KritikusKollokvium *A médiaműfajok és a színházi kritika alakváltozásai* témájú felkérésre tartott vitaindító hozzászólás és az azt követő beszélgetés alapján.
https://jatekter.ro/boros-kinga-olvasora-vagyva/

Az egyre gyorsabbá váló, egyre intenzívebb ingereket közvetítő, a fogyasztó közvetlen valóságától egyszersmind egyre inkább elidegenedő média hatása a színházkritikára azt a kérdést veti fel számomra, hogy e változásban hogyan őrizhető meg, hogyan szerezhető vissza az olvasó. Akiből egyre kevesebb van. (#fogyamagyar) Igaz, a pontos számokat a legtöbben nem ismerjük: aki nem szerkesztő, az továbbra sem törődik az eladott példányok és a kattintások számával. Ezt a kényelmes pozíciót azonban lassan fel kell adni, ha tudni szeretnénk, milyen az a potenciális olvasó, akit el akarunk érni.

Az elmúlt két évtizedben az erdélyi sajtómunkás számára is szinte közhellyé vált a tétel, miszerint az elektronikus médiában másképp, mást publikálunk, mint a nyomtatott sajtóban. Tudja minden kisgyerek, aki humán szakon végez, hogy a monitor nem bírja 1. a nagy terjedelmet, 2. a hosszú bekezdéseket, 3. a tudományos nyelvezetet. De mire jó, ha mindezt tudjuk? Hogyan használjuk e tudást? Tudunk élni vele?

Kevésbé, mint szeretnénk, és jobban, mint hinnénk. Az írás alkotói (!) folyamatában a kritikus minden bizonnyal átadja magát a felidézett előadásélménynek és a gondolat szabad sodrásának, amely bizonyos reflexek szerint működik, és csak kis adagokban tűri az átnevelést. Ha túl szigorúan igyekszem más szabályok szerint írni, leblokkolok. Ugyanakkor a nyomtatásban megjelenő írásainkba ma már önkéntelenül illesztünk be webcímeket, videókat, hashtaget, bizonyítékául annak, hogy a médiumhasználat kondicionál, és hogy a papírra szánt írásokat is egy multimediális olvasói pozícióból hozzuk létre. A médiumok közt felszabadultan átjáró szerző sajátos játékosságot működtethet e „kétlakiságban".[1]

Olvasó tehát van, csak talán nem olvasónak hívják már, hanem *user*nek. Vajon a professzionális kritika igényének feladását jelenti, ha utána megyünk e felhasználónak? Megnyerhetjük őt, s közben megőrizhetjük a szakmaiságot egy ilyen címmel? „Nem Fogod Elhinni, Mit Csinál Kedvenc Színészed A 3. Felvonásban!" Kritika az, ha kiírom a Facebookra? – „Kurvajó este! – *feeling delighted at* Tompa Miklós Társulat #afrim #ördögpróbája". El tudunk képzelni egy appot, *Advisor for Theatre Junkies*, amelyben előadás előtt a néző megnézi, mire számíthat aznap este? Elvégre a kritika intézménye *ab ovo* ilyen applikáció, még ha nyomtatásban jelenik is meg.

---

1 Deák Katalin a *Játéktér* 2015. nyári számában közölt, Ungvári Zrínyi Ildikó *Képből van-e a színház teste?* című könyvéről írott recenziójához Youtube-csatornát hozott létre a könyvben elemzett előadások felvételeivel. Vö. Deák Katalin: Kísérlet közösségi olvasásra. *Játéktér*, 2015/2, 58.

A szakma felhígulásától nem tartanék: ugyan az interneten bárki létrehozhat magának publikációs felületet, a szavahihetőségért azonban a www-n még inkább meg kell dolgozni, mint a nyomtatott sajtóban, ahol maga a nyomdafesték garantál valamiféle hitelt. Stuber Andrea naplójának nem pusztán az online megjelenés biztosítja a népszerűségét, hanem a szerző több évtizedes szakírói munkássága, amelyet ugyanazon a felületen szintén elérhetővé tesz.[2] Kovács Bea színházkritikai vlogjával nem úgy fog stabil közönséget építeni magának, hogy kamerába mondja azt a szöveget, amit egyébként írásban adna közre, hanem ha jól porciózza bele a szakmaiságot és közvetlenséget.[3]

A közvetlen, személyes jelleg, amely a kritikus és az alkotók egy térben való találkozásáig fajulhat, nem újdonság az erdélyi színházban. Sok társulat évek óta gyakorlatilag kizárólag a kisvárdai fesztiválon kap szakmai visszajelzést. A kisvárdai *overnight* fesztivállap[4] és szakmai beszélgetések olyan közel viszik egymáshoz a kritikust és az alkotót, hogy ott a kritika gyakorlása performatív helyzetté válik, egyformán kitett, feszengő, sérülékeny és bizakodó, egymásra figyelő, egymást érteni

---

[2] https://www.stuberandrea.hu/materials/HUN/A%20Fooldal_teljes.htm

[3] „Jómagam a színházkritika vlog-lehetőségeit próbálgatom, arra keresve a választ, hogy milyen reakciót vált ki a nézőből, ha a kritikust emberi mivoltában láthatja és hallhatja, nem pedig csak egy, a szövegtest alá írt névvel találkozik." Kovács Bea: Critical mess. A változatos kortárs színházkritikáról. *Színház*, 2015/12, 6.

[4] Amelyből a Zsigmond Andrea koordinálta szerkesztőségek csinálták a leggazdagabb, egyszerre szakmailag komoly és játékos, a szó legnemesebb értelmében olvasóbarát kiadványt.

akaró felekkel. Az *oral criticism* éppen a médiának a kezdetben említett távolságát számolja fel, és minden bizonnyal olyan élményt tud adni, amit az appok és virtuális felületek nem. Talán remélhetjük, hogy ez az élmény képes egyúttal kritikaolvasót csinálni a jelenlévőkből.

A következetesen épített kritikai diskurzusnak pedig az adhatna stabilitást, ha a színházak összefognának a közös cél érdekében: értő és érzékeny színházi közönséget nevelni. Első lépésben olyat, aki nem akar mindenáron a nagyteremben leülni, miközben az előadást a színpadra épített stúdiótérben játsszák.[5] Olyat, aki nem akarja leváltani városa színházának éléről a nemzetközileg jegyzett rendező-igazgatót.[6] Ha a színházak gondoskodnának róla, hogy a nézőik kezükbe vegyék az arra érdemes lapokat. Például előfizetnének öt-tíz példányra, és azt odaajándékoznák a bérleteseiknek. Az éves *Játéktér*-előfizetés 45 lej.[7] Csak mondom.

---

[5] „Előfordult már, hogy a stúdió-előadásra érkező néhány néző leült a nagyteremben, és az ügyelő kérésére sem volt hajlandó felmenni a színpadon felépített nézőtérre, mert nem értette, miért játszunk ott." Boros Kinga: Színház, város nélkül. Beszélgetés Kolcsár Józseffel, a kézdivásárhelyi Városi Színház igazgatójával. *Játéktér*, 2015/1, 29.

[6] Ide nem kell hivatkozás – *írtam ebbe a lábjegyzetbe 2015-ben arra gondolva, hogy a* Játéktér *olvasói úgyis emlékeznek a Kolozsvári Állami Magyar Színház vezetése, Tompa Gábor körül zajlott sajtóvitára 2001-ből.*

[7] *Az előfizetés összege 2015 óta nem változott: a honlapon szereplő információk szerint 39 lej + postaköltség.*

HungaRo Saga

Marosvásárhelyi Nemzeti Színház: *Double Bind*

#néző Marosvásárhely

Megjelent a *Színház* folyóirat 2015. májusi számában.

„Pe tema asta s-a mai făcut un spectacol, *20/20*, în care am jucat" („Erről a témáról már készült egy előadás. A *20/20*. Játszottam benne") – mutatkozik be a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház *Double Bind* című produkciójában Berekméri Katalin. Más alkotókkal, más intézményben, de a két előadásnak valóban sok hasonló pontja van témaválasztásában, alkotói módszereiben, diplomatikus „egyensúlyérzékében", valamint „eredményeiben". És ez jó.

A *20/20* az 1990 márciusában Marosvásárhelyen lezajlott etnikai zavargások apropóján foglalkozott a román–magyar együttélés kérdéseivel. Az előadást a Sebestyén Aba vezette Yorick Stúdióban hozta létre 2009-ben Gianina Cărbunariu író-rendező marosvásárhelyi magyar és bukaresti román színészekkel, dokumentarista módszereket is alkalmazva. Az akkori alkotócsapatnak magam is része voltam, és ez az élmény letagadhatatlanul meghatároz mint nézőt öt évvel később, a *Double Bind* nézőterén. Ahogy Berekméri fogalmaz az előadásban: én már végigmentem ezen a folyamaton, és – álla-

pítják meg Elena Pureával közös jelenetükben – nem is értem, miért beszélünk erről, amikor sokkal fontosabb dolgaink is vannak – teszem hozzá gondolatban: itt, Vásárhelyen, Erdélyben, Romániában, Európában. A színházban és a poliszban egyaránt. Másfelől meg egyértelmű: a román–magyar együttélés bája és kínja nem foglalható bele egyetlen katartikus előadásba, csitulásához nem elég egyetlen megtisztító tragikus játék, nem is az a formája, itt, ma nem úgy működünk mi, magyarok, románok, emberek. A *Double Bind* egyik előadása után a MaghiaRomânisme (MagyaRománia) blog[1] által szervezett beszélgetésen nézők és játszók mintegy folytatták az előadásban elkezdett sztorik sorát arról, hogyan élik meg saját nemzeti identitásukat a másikkal közös helyzetekben, hozzá viszonyítva, vagy éppenséggel az ő ellenében. Hasonló beszélgetésre hívta meg a nézőket a *20/20* minden egyes előadása. Nem bírunk kifogyni a személyes történetekből, az érzelmi töltet hatalmas. Saga ez, újabb és újabb hajmeresztő fordulatokkal. Hol a székelyek menetelnek,[2] hol a „kis egyesülést" ünneplik százötven méteres román trikolórral,[3] valahol juszt is kitűzik a székely zászlót, máshol leparancsolják a magyar nyelvű várostáblát…[4] A valóság naponta kínál anyagot újabb produkcióhoz.

---

[1] https://maghiaromania.wordpress.com/

[2] https://www.sznt.org/hu/peldak/1330-a-szekelyek-nagy-menetelese

[3] https://foter.ro/kezmuves-hirek/zavarta-a-sic-tabla-a-kis-egyesules-unneploit

[4] http://www.maszol.ro/index.php/tarsadalom/42457-elbukott-a-ketnyelvu-helysegnevtablak-ugye

A kétnyelvű, a másik nyelven mindvégig feliratozott *Double Bind* olyan dokumentum-színházi (nem verbatim) előadásként határozza meg magát, amely az alkotók saját történetei alapján az egyazon városban élő két közösség viszonyát viszi színre. Abból is a belterjes titokként őrzött érzéseket és gondolatokat, amelyekről ugyan mindenki kölcsönösen tud, de nem beszél. Legfeljebb „verekedés előtt, után vagy közben".[5]

A Kincses Réka és Alina Nelega által jegyzett előadás már a színlap alapján nyilvánvalóan legalább két, tartalmi vonatkozásait is meghatározó pontján különbözik a Yorickétól: ez a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház produkciója, és a tizenegy színész és két író-rendező mind Marosvásárhelyen él, vagy élt korábban.

A Romániában működő kilenc magyar költségvetési repertoárszínház közül öt szoros közelségben dolgozik a helyi román színházzal. Akár a színpadot kell megosztva használnia a két társulatnak, akár az intézmények adminisztrációja közös, a művészi munkát a két társulat egymás előtt gondosan bezárt ajtók mögött végzi. Nem ellenséges elzárkózásból, inkább öntudatlan (vagy öntudatos?) különállásból. A nyelvi különbözőség legitimált alapot biztosít a közömbösségnek, amit csak erősít, ha az adott közösség az anyanyelv őrzőhelyének tekinti a színházat. A konzervek nem nyitnak egymás felé. Az előzmények nélküli koprodukciókat nem segíti elő a minden réteg kiszolgálását előíró repertoár-színházi kötelezettség. Adott esetben a színház arculatát megha-

---

[5] Mondja Kincses Réka a színház weboldalán olvasható interjúban. https://nemzetiszinhaz.ro/play/double-bind/

tározó alkotók művészszínházi ambíciója is kizárja az agoraszerű színházcsinálást. A román–magyar együttműködés az erdélyi színházakban a jó nevű román rendezők meghívását jelenti, ritkább esetben egy-egy magyar színész vendégszereplését román produkciókban, román nyelven.[6] Ebben a kontextusban a vásárhelyi Nemzeti diszkréten évek óta foglalkozik két társulata közelítésével (a két társulat együtt játssza a *Carmina Burana* című táncelőadást), illetve a többség–kisebbség kérdésével (Berekméri Katalin magyar feleséget alakít a Liviu Rebreanu Társulat *Hármaspont* című előadásában). Mint ilyen a *Double Bind* akkor is tapsot érdemelne, ha unalmas volna. De nem az.

Mert mindegyik alkotónak nagyon erős személyes köze van a körüljárt kérdéshez, és saját viszonyulásukat arcpirító őszinteséggel vállalják fel. Civil öltözékben lépnek elénk, civil nevükön mutatkoznak be, és a játékkonvenció megőrzi az előadást előkészítő workshop kötetlen munkahangulatát. Megrendítőek a hozott történetek: a külföldi pékségben dolgozó erdélyi magyar

[6] Üdítő kivétel a sepsiszentgyörgyi Andrei Mureşanu Színház 2014-ben bemutatott *A szentgyörgyi szent* című előadása. Peca Ştefan és Ana Mărgineanu *Romániáról csak jót* című projektsorozatának negyedik darabja a városból inspirálódik, a megkérdezett városlakók egybehangzó kívánsága alapján foglalkozik a magyar–román–cigány együttéléssel és az ezen kapcsolatokban megnyilvánuló nagylelkűséggel. A kétnyelvű előadásban a román társulat tagjai mellett szabadúszó magyar színészek lépnek fel. *A szentgyörgyi szent* ritkán kerül műsorra, mert a színháznak jelenleg nincs saját, kizárólagos használatban lévő terme, a Tamási Áron Színház épületében játszanak. Íme, egy példa arra, hogy a kényszerű együttlétezés hogyan áshatja alá a vágyat a tényleges együttműködésre.
Az Andrei Mureşanu Színház a 2015/2016-os évadban kapott saját játszóhelyet.

lányról, aki hezitál, hogy mit válaszoljon a „honnan jöttél?” kérdésre; a kivándorolt, hazalátogató magyarról, akit román taxis visz végig a központon, mindig elvétve az utcát, mert mintha két külön városban járnának, ugyanannál a saroknál más utcanevet mond az utas, és mást a GPS; a román szülőkről, akik az 1940-ben kis híján felkoncolt nagymama emlékét adják át gyermeküknek, és az az (egyébként jól csókolózó) magyar iskolatárs lányon bosszulja ezt meg. Az egyéni igazságok párhuzamos érvényessége egyértelmű és persze szívfájdító, ám ha a nézőtér sötétjében önsajnálatba meg önfelmentésbe burkolóznánk, az előadás félidejénél a paródiára hangolt talk-show-jelenet kíméletlenül megakadályoz ebben: a tévéműsorban az autonómia koncán marakodó román és magyar politikusok spontán összezárják soraikat, amint egyéb másságok kerülnek szóba, és kedélyesen élcelődve leszögezik, hogy nőknek és homoszexuálisoknak nincs helyük a politikában.

Az előadás legjobb jeleneteit a közös munkáról szóló történetek adják. Hiszen ez a munka nemcsak színházi emberekként, hanem magyarokként és románokként is együttműködésre bírta az alkotókat, és ez az együttműködés kísértetiesen ugyanolyan természetűnek bizonyult számukra, mint a két nemzet viszonya általában. „Arról beszélek, hogy mi történik köztünk a színpadon. Elegem van abból, hogy folyton hátra kell lépnem, nehogy megsértsem valamelyiküket. [...] Hogy ha önmagam vagyok, a magam energiája visz, akkor ők megfélemlítve érzik magukat. Ha én nem vagyok én, önmagam árulom el” – fogalmazza meg az előadás címét

adó *double bind* (kettős kötés) szociálpszichológiai jelenségét az egyik jelenetben Andrei Chiran. Erre a reménytelen együttállásra, bizonyos értelemben a közös projekt kudarcának beismerésére fut ki Alina Nelega és Kincses Réka (Purea és Berekméri által előadott) vitája: te csak a tieidről írsz, te meg azt hiszed, tudod, mi van a mi fejünkben, pedig nem. Maradjon akkor ki-ki a maga előadásával. A maga nemzetével. A maga Vásárhelyével. A másik valódi elfogadása? „Majd, ha már csak néhány székely marad egy rezervátumban, népviseletben, népdalokat énekelve-táncolva a fotózó kínai turistáknak."

To be continued.

Önvallomás vagy szerep a *Terminus*ban. Egy új színészparadoxon

#dramaturg #konferencia Csíkszereda

Angolul elhangzott a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem *Titoktól a vallomásig. XVI. Nemzetközi Színháztudományi Konferenciáján* 2015. december 11-én.

Mottó:
„Aulus Gellius meséli *Attikai éjszakái*ban, hogy valami Paulus nevű színész akként jelent meg a színen, a gyászoló Élektra szerepében, hogy Oresztész halotti urnája helyett a tulajdon, nemrég elhalt fia hamvait tartalmazó urnát szorította keblére."[1]
„A *performer*, a színésszel ellentétben nem szerepet játszik, hanem saját nevében lép fel."[2]

Sírni vagy nem sírni – ez a kérdés Dálnoky Csilla színésznő számára a *Terminus – színház a szül(et)ésről* című színházi eseményben. A három színész, Csilla, Czikó Juliánna és Kozma Attila megosztják egy-egy külön jelenetben a saját, szüléssel vagy születéssel kapcsolatos élményüket. Ezek a monológok a velük folytatott beszélgetések alapján, az ő szavaik felhasználásával íródtak, a lehető leginkább megőrizve a megfogalmazottakat, csupán a sűrítés

[1] Denis Diderot: *Színészparadoxon. A drámaköltészetről*. Fordította: Görög Lívia. Magyar Helikon, Budapest, 1966, 96.
[2] Patrice Pavis: *Előadáselemzés*. Fordította: Jákfalvi Magdolna. Balassi Kiadó, Budapest, 2003, 62.

szükségességét érvényesítve. Mindhárman küzdenek a saját monológjukkal. Az elmondás nehézsége felveti a kérdést: az esemény szerves, a többi jelenethez illeszkedő részei-e a saját élmény alapú monológok, vagy önvallomások? Színházzá válnak-e, és ha igen, mi teszi őket azzá, vagy a színészek civil valóságának dimenziójában maradnak? Mi következik az egyik és a másik esetből?

Mielőtt a kérdést kifejteném, röviden vázolom a csíkszeredai, kávéházi környezetben játszódó esemény forgatókönyvét. A *Terminus*t színházi eseménynek nevezzük, hogy ezzel is jelezzük a Csíki Játékszín előadásain szocializálódott nézőknek: nem a megszokott, kőszínházi produkcióról lesz szó, hanem egy nyitott, „befejezetlen" eseményről (amilyen bizonyos értelemben minden részvételi színházi előadás – ez az esztétika azonban úgyszintén ismeretlen a csíkszeredai közönség számára).

Az eseményben a monológokat a szülés élethelyzetéhez kapcsolódó, a gyerekáldás kérdését taglaló jelenetek előzik meg.[3] Ezek a jelenetek (szám szerint négy) a valóságból ihletődő, általánosan jellemző, tipikus helyzeteket és diskurzusokat ragadnak meg: az újszülött családjánál tett látogatás, a kismamák versengése, hogy ki a jobb anya, a gyerekvállalást sürgető társadalmi elvárások, és a szülészorvos nézőpontja. Az orvos egy pszeudointerjú formájában szólal meg: én, aki az előadás mindeneseként felkonferáltam a kezdést, ám performerként eddig a pontig nem voltam benne jelen, odalépek az egyik színészhez, akit doktor úrként köszöntök,

[3] A *Terminus* szövegkönyve megjelent a *Látó* folyóirat 2016. augusztus-szeptemberi számában.

és felkérem, hogy válaszoljon néhány kérdésemre, amelyek a szülésről-születésről szóló majdani előadásunk létrehozásában segítenének. Kozma Attila doktor úrként válaszol, és elmondja egyebek közt, hogy jól ismeri és kedveli a szóban forgó színészeket, különösen Kozma Attilát. Az előadásbeli fikció, valamint a színészek és nézők közös valósága ezen a ponton már játékos viszonyba lép egymással. Ennek folytatása a három színész monológja, melyeket követően megszólítom az aznapi civil meghívottat, aki minden alkalommal egy közismert és elismert csíkszeredai nő (könyvelő, tanár, fodrász stb.). A színészekhez hasonlóan ő is a szülésről beszél, ám velük ellentétben spontán módon: szövege nincs előre megírva, és a korábbi privát beszélgetésünk alapján én is csak nagyjából tudom, hogy miről fog beszélni. (Van, aki a saját szülésélményét meséli el, van, aki a családja összes ismert szüléstörténetét a nagymama szülésétől a saját unokája születéséig, és van, akit a „lelki szülés" foglalkoztat. Ezen kívül mindig közrejátszik, hogy a megelőző jelenetek hatására milyen érzések, gondolatok tolulnak elő az illetőben.) A megszólalást a lehető legkevésbé, mindössze egy felvezető kérdéssel irányítom, és a rendelkezésére álló időt sem szabom meg. Ezért ez a momentum teljesen kiszámíthatatlan, „formátlan". Utána visszalépünk a fikcióba: egy jelenet a cigány nőkkel szembeni előítéleteket tematizálja, egy monológ a születő gyerek szempontjából kísérli meg a születés élményét megfogalmazni, egy monológ az anya szempontjából a körülményektől független ideális szülést, majd elkezdődik egy jelenet a vajúdó nőről, aki bemegy a szülészetre.

Ebben a színészek adott ponton szerepet cserélnek, arra hivatkozva, hogy egyikük nem tudja eljátszani az adott szerepet, nem talál a koncepcióhoz az alakítása. (Kozma Attila a kórházi dolgozó szerepét „adja vissza" mondván, hogy az ő alakításában túl durva lenne a figura.) A befejezés egy részvételi színházi jelenet: a nézők három, egyenként tizenöt fős csoportban fogalmazhatják meg az előzőleg látott nő szüléstörténetének folytatását azzal a kitéttel, hogy az pozitív legyen. A történeteket aztán megosztjuk a teljes kávéházi közönséggel.

A *Terminus* rögzített szövegű jeleneteiben a valószerű helyzetek *ábrázolására*, prezentációra törekedtünk, nem valóságutánzásra, reprezentációra. Ábrázoló játékmód előzményeként a polgári illúziószínházat megelőző kor azon sajátosságára gondolok, hogy a színész egyezményes jelekkel kommunikálja a szereplő érzéseit. Nem próbálja megteremteni a valós tevékenység illúzióját, hanem utal az adott tevékenységre, deiktikus: példázatot mutat. Az 1727-ben megjelent, a színpadi cselekvésről szóló értekezésében (*Dissertatio de actione scenica*) Franciscus Lang jezsuita atya egész listát ad arról, hogy az egyes lelkiállapotokat a színésznek milyen gesztusjellel kell kifejeznie.[4] A barokk színházban az ábrázoló játékmód szabályszerűségeinek betartása a szereplőt jellemezte: az erős drámai figura képes uralkodni az érzelmein, ura minden testi megnyilvánulásának. A komikus és az őrült figurákat éppen a szabályszegéssel jellemezték. Goethe 1803-ban hasonló szabályokat állít

[4] Idézi: Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Fordította: Kiss Gabriella. Jelenkor, Pécs, 2001, 265.

a színészeknek,[5] de immár azzal a szándékkal, hogy általuk megteremtse az előadás művészi autonómiáját, és a nézőt egy másfajta, a hétköznapitól eltérő érzékelésre késztesse.

A felvállalt ábrázoló játékkonvenció esztétikai distanciát teremt a színpadi világ és a néző között, aki így nem érez késztetést a feltétel nélküli azonosulásra, sokkal inkább arra kap lehetőséget, hogy reflektáljon a színpadi történésekre. Ez a megközelítés több okból is fontos volt számunkra. Az eseményben a nézők és a játszók tere nincs elkülönítve, illetve nem használunk semmiféle technikát (világítás, hangosítás, kísérőzene, díszlet), és a színészek megjelenése is hétköznapi (nincs jelmez, maszk, paróka). A *Terminus* ilyen értelemben nagyon hasonló feltételek közt jön létre, mint a barokk színház, amely nem használt a mai értelemben vett színpadi világítást,[6] a nézők egy része a színpadon foglalt helyet,[7] és a színészek a korabeli divat szerint készült ruhákat és parókát viseltek (tehát megjelenésükben aligha különböztek a színpadon ülő nézőktől). Az előadás világának teljes mértékig a szövegből és a színészi tevékenységből (a szövegmondás mikéntje, gesztusok, mozgás stb.) kell megszületnie, a színészek semmiféle külső segítséget nem kapnak hozzá. Hogy ez megtörténhessen, nagyon fontos az olyan játékmód, amely egyértelműen kiemeli

5 J. W. Goethe: Szabályok színészeknek. In Uő.: *Antik és modern*. Fordította: Görög Lívia, Tandori Dezső et al. Gondolat, Budapest, 1981. 309–332.

6 A villanyvilágítás 1881-ben, a gázvilágítás 1803-ban jelenik meg, addig gyertyát használnak.

7 Ez a gyakorlat 1759-ben szűnik meg.

a jeleneteket a nézők hétköznapi valóságából. Ám a barokk konvencióval ellentétben a *Terminus*ban épp az a cél, hogy a néző ne kapjon azonnal kulcsot a látottak értelmezéséhez. Semminek, ami elhangzik, ne elégedjen meg az elsődleges értelmével, mint tenné azt, ha a játékmód kifejező, pszichologizáló lenne. Kényszerüljön rá az értelmezésre, amely egyúttal a saját véleménye tudatosítását is jelenti.

Az első, a látogatás jelenetében ezt elsősorban a proxemikával és a tárgyhasználattal igyekeztünk jelezni: a színészek hanglejtése, mimikája a realista játékregiszterben mozgott, fizikailag azonban 4-5 méterre, a kávéház egymástól távoli pontjain álltak. Amikor az Apa a szöveg szerint egy úszógumit ad az Anyának („hogy kényelmesebben üljön", a szülés utáni gátsebre utal), a színész egy hajgumit nyújtott át. A cigányokról szóló jelenet ennél is finomabb jelekkel próbált élni: a gyűlöletbeszéd közhelyeiben (pl. a cigányok mind büdösek, a gyerekpénzért szülnek, nem is érdemlik meg a gyerekáldást stb.) a cigány szót amerikaira cseréltük, a színészek pedig teljesen steril, érzelemmentes hangon mondják fel a mondatokat, mintha csak a vonatot jelentenék be a pályaudvaron, és minden replika után ujjaikkal csettintve adják tovább a szót a partnernek. A visszajelzésekből tudjuk, hogy a cigány-jelenet értelmezése időnként gellert kap: ha a színészek intonációja nem pontos, vagy ha az adott néző nem látja a színészeket, előfordul, hogy nem tud reflektálni az elhangzókra, hanem csak a szöveg elsődleges értelmét érzékeli, és szaloncigányozásként értelmezi a jelenetet. Ez a példa jól mutatja, hogy

a *Terminus*ban megjelenő nézőpontok és világnézetek sokfélék, és helyet kapnak köztük olyanok is, amelyek teljesen ellentétesek az alkotók személyes meggyőződésével. A cél az, hogy a néző maga határozza meg saját pozícióját közöttük.

Az eddig leírt jelenetek tehát a Diderot által a *Színészparadoxon*ban bemutatott nagy színész munkamódszerét igénylik: „hideg fejjel, higgadtan", „sok éleslátás és semmi érzelem"[8] De hogyan változik a színész munkája, ha az eljátszandó karakter nem egy másik, fiktív személy? Amikor a szereplő története a saját története, elidegeníthetetlen a személyiségétől, beleértve az adott napi hangulatát is? A fiktív jelenetek és a monológok egymás mellé helyezése azt feszegeti, hogy hol ér véget a színházi helyzet és honnan kezdődik a valóság, éppen ezért kézenfekvőnek látszik a személyes történetek megosztását nem tekinteni színháznak, hanem civil közlésnek. Meglátásom szerint azonban a feszültséget éppen hogy kioltja, ha a színészek ezekben a jelenetekben feladják az ábrázolást. Elsősorban azért, mert így a nézőben pillanatig sem merül fel a kérdés, hogy amit lát, az színház vagy valóság. Másodsorban azért, mert a monológgá írt történetben sűrítve, komponálva megjelenő emlékek, gondolatok, érzések széthullanak, némelyek ki is maradhatnak, ha a színész kilép a rögzített, ábrázoló játékkeretből. Továbbá sokkal nagyobb a lehetősége annak, hogy – amint Diderot írja a „lélekből játszó színész[ről]" – „játékuk hol magával ragadó, hol erőtlen,

[8] Diderot: i.m., 11.

hol forró, hol hideg, hol silány, hol nagyszerű. Holnap elvétik a jelenetet, amelyben tegnap remekeltek, ellenben remekelnek ott, ahol tegnap csapnivalók voltak."[9] Olyan saját történetekről, saját gyerekük születésének pillanatáról van szó, amelyek mélyen belevésődtek a lelkükbe. Ha ezt minden alkalommal spontán vallomásként próbálják elmondani, arra a lélek kétféleképp reagál: belefeledkezik, elragadtatja magát, vagy önvédelemből közömbös marad. Első esetben a színész mint ember iránti felelősség kérdése merül fel – szabad-e a lelki épségét veszélybe sodorni azzal, hogy ennyire kiszolgáltatjuk az érzelmeinek? Második esetben a néző méltán teszi fel a kérdést, hogy mi köze neki ehhez, úgy érezheti, hogy értelmetlen magamutogatással sértjük meg az intimitását.

Czikó Juliánna a történetre figyel, összefoglalja azt. Az ő jelenetét az érdektelenség és a modorosság fenyegeti. Kozma Attila a közönségre figyel, az ő reakciójuk, érezni vélt hangulatuk alapján fogalmazza mindig újra mondandóját. Az ő történetéből így fontos információk veszhetnek el. Ők ketten küzdenek azzal, hogy a monológjuk a civil lényükből „kinyert", attól függetlenedett műtárgyként jelenjen meg. Dálnoky Csilla megkísérli úgy elmondani a monológot, mintha csak rámutatna saját történetére. Tartja magát a szöveghez, ám láthatóan küzd az előtoluló érzéseivel, többször elcsuklik a hangja, sírással küszködik. Vajon a közelébe ülőnek szabad ilyenkor zsebkendőt adnia neki? Az ő monológjában válik igazán érvényes kérdéssé, hogy ez egy színházi helyzet avagy

[9] Uo.: 12.

nyers valóság. A vallomás mint szerep paradoxona ebben az esetben termékeny feszültséget szül.

A vallomás mint szerep paradoxonát talán úgy oldhatjuk fel, ha a színészt nem a mimetikus reprezentáció végrehajtójaként fogjuk fel, hanem a keleti színház színész-énekes-táncosához hasonló performerként, amilyennek a kortárs színházban már egy ideje tapasztalhatjuk. Patrice Pavis szerint a kortárs színház visszaállítja a színészt „mesterségének prenaturalista szakaszába", tehát a színészi munka a polgári illúziószínház előtti felfogásához hasonló koncepcióba. A performer „már nem *szimulál*, hanem *stimulál*; inkább »előadja« gyengeségeit, hiányosságait, sokféleségét. Többé nem kell globálisan és mimetikusan egy figurát vagy egy cselekményt úgy ábrázolnia, mintha az a valóság végszava lenne. (...) A *performer*, a színésszel ellentétben nem szerepet játszik, hanem saját nevében lép fel."[10] A *Terminus* tapasztalatai alapján a kérdés már csak az, hogy a pszichologizáló színészi munkára szakosodott színészképzésünk le tudja-e vedleni a kétszáz év alatt berögzült szokásokat.

[10] Pavis: i.m., 62.

A felnőtt lány

Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, Budapest: *A széttört tál*[1]

#néző Budapest

2016

Megjelent a *Spiritusz Online* gyerekszínházi portálon 2016. június 18-án.
https://www.spirituszonline.hu/kritika/kritikak-2016/a-felnott-lany-a-szettort-tal-kerekasztal-boros-kinga-junius/

A cselekmény valamikor a jövőben játszódik, tehát akár meg is történhet velünk – ezekkel a szavakkal vezeti be az ötödikes osztályt Farkas Atilla játékvezető *A széttört tál* című TIE-előadásra. A gyerekek lelkesek és bizalommal teltek, láthatóan imádják a tanárnőjüket, akivel jöttek, és aki az iskolában is szokott nekik drámaórát tartani. A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ előadása elemző beszélgetéssel indul, és ők már ekkor magától értetődően adják bele maguk, nincs szükségük rá, hogy színházi eseménysorral nyerjék meg őket ahhoz, hogy kegyeskedjenek hozzászólni, ahogy azt felnőtt közönségen (értsd:

[1] Edward Bond: *A széttört tál* (Kerekasztal Színházi Nevelési Központ)
Műfordító: Bethlenfalvy Ádám
Szereplők: Farkas Atilla, Lipták Ildikó, Nyári Arnold, Pájer Alma
Látványtervező: Ceri Townsend
Közreműködő: Tárnoki Márk
Rendező: Chris Cooper
Marcibányi téri Művelődési Központ, 2016. június 8., 20 néző

önmagán) gyakran tapasztalja az ember. A díszletül szolgáló szobáról kérdezik a színész-drámatanárok a gyerekeket: a szoba szürke és üres, egyetlen asztal és a hozzá tartozó négy szék natúr színe töri meg az egyhangúságot, de az asztalra tett három tányér is szürke. Az általam látott előadáson nem kerül szóba: a színészek is nem-színeket viselnek, farmert, sötét pólót. Kivéve a Lányt, aki szüleivel ellentétben ciklámen felsőben van. Annyi idős lehet, mint ti most, talán egy évvel fiatalabb – mondja róla Farkas, és ezzel a mintegy mellékesen elejtett mondattal, akárcsak a fent már említettel, afelé tereli a résztvevő iskolásokat, hogy a kiskamaszok valóságos, számukra ismerős életérzéseit lássák meg a történetben.

Amely egyébként egy bizonytalan távoli jövőben játszódik, *A játszma vége* és a *Terminator* idejében. Az előadás három rögzített színházi jelenete a különöstől az apokaliptikusig élezi a lányt körülvevő világ állapotát. Kezdetben csak azt tudni, hogy alig van étel a boltok polcain, az Anya egy órát áll sorba azért, amit megkóstolva az Apa takarmánynak nevez undorodva. És különös szél tombol odakinn, amely, ha felhangzik, beleremegnek a díszletfalak. A második részben már be kell szegezni az ablakot, fel kell darabolni a bútorokat tüzelőnek, hogy a harmadikban a bejárati ajtóra hatalmas vörös X-et mázolva jelölje meg valaki vagy valami a bentieket mint páriákat. A szerző, Edward Bond nem konkretizál, a nézőre bízza, hogy saját élményanyagával töltse fel a látottakat, amelyek így a legkülönfélébb értelmezéseket nyerhetik a világi diktatúrák parafrázisától a bibliai párhuzamokig,

Beckettig vagy a modern katasztrófa-akciófilmekig. Az előadás célcsoportjaként megjelölt korosztály (4-5. osztály) e párhuzamokat nyilván nem ismerheti fel, de nem is ez a fontos, inkább a gondolati gazdagság, amelynek eredménye a jelenetek közé ékelt kiscsoportos foglalkozásokon meg is mutatkozik: az általam látott előadáson az egyik kiscsoport spontán kormányülést tart, és a gyerekek olyan falansztert rittyentenek a javaslataikkal (kevesebb pénz az embereknek, kevesebb választási lehetőség, ráijesztéssel kicsikart engedelmesség stb.), hogy Phenjan megirigyelné.

Ebben a kontextusban foglal helyet a háromfős család élete, a szülők és a gyerek tipikusnak mondható kapcsolata: az Anya elfogadó, békefenntartó, az Apa kifogásokat támasztó viszonya a Lányhoz. A *casus belli* a Lány képzeletbeli barátja, akit ő rendszeresen odaültet a családi asztalhoz, ciklámenszínű párnát tesz székére, ételt ad neki világoslila tálban, és akihez úgy beszél, hogy – a játékkonvenció szerint – szülei abból mit sem hallanak. „Ha felnövök, olyan akarok lenni, mint te. Olyan jó és bátor." A láthatatlan (később láthatóvá váló) barát a hiányzó biztonságérzetet, kötődést, szülei és önmaga jobbik énjét jelenti a lánynak, tőle várja a kinti helyzet megoldásához, feloldásához, megszüntetéséhez szükséges erőt, tudást. Felnövéstörténetet látunk, és ezt a résztvevők is pontosan érzik. A második megszakításban az Apa által kalapáccsal ripityára zúzott világoslila tál egy darabkáját találhatja meg a játékba beálló egy-egy gyerek, a színész-drámatanárok pedig szintén szereplőként belépve improvizálnak szituációt, amelyben a gyerekek

saját elveit és társadalmi mintázatait fogja érvényesíteni. Az általam látott délelőttön egy kislány a Lány szerepében feltétlen engedelmességgel reagál a belépő Apa (Nyári Arnold) utasításaira, szemétbe dobja a cserepet. Egy fiú az Apa szerepében alfahímként fontoskodva kalapálgat az ablakra szegezett falemezen, miközben rutinosan csicskáztatja a Lányát (Pájer Alma) és a Feleségét (Lipták Ildikó). Harmadikul egy öntudatosan jelentkező lány felkapja a megtalált cserepet, gondolkodva nézegeti, majd még mielőtt az Apát vagy Anyát alakító színész beléphetne, földhöz vágja azt, és elviharzik a bejárati ajtón át.

Az önvállalásra és önállósulásra fog kifutni a megírt történet is. Az utolsó jelenetben az Apa, aki számára egy pillanatra láthatóvá vált a láthatatlan barát, megőrül(?) és elrohan otthonról, az Anya utána, a Lány pedig életében először önszántából fog hozzá rendet rakni, amikor a nyitott ajtóban megjelenik egy fiú (Farkas Atilla játszsza, akárcsak a láthatatlan barátot), és ketten elindulnak ki a világba. Bond szövege a befejezésben is kellően talányos ahhoz, hogy ne adjon konkrét megfejtéseket, ekkor azonban már nagyon zavaró az, amit az előző jelenetekben is érezni lehetett: a remekül kitalált szituációk megírásához Bondnak nem elég ügyes a tolla. A szerző, aki tiszteli a nézőt, ezért nem állít, hanem kérdez,[2] kulisszahasogató mondatokat ad a szereplői szájába (pl. „Üvöltöttem – és te azt mondtad, csak a szél fúj! A szél a bennem lévő üresség hangja volt.”), amelyek iszonyúan

[2] Bethlenfalvy Ádám: Edward Bond politikai színháza. *Színház*, 2013/1, 45.

megnehezítik az amúgy is speciális igényű színészi játékot,[3] valamint a koherens szituáció teremtését. Személy szerint a harmadik részben zombiként megjelenő barátot is rendkívül problémásnak – mert a rendező Chris Cooper által ebben az előadásban közhelyesen, rossz rémdrámába illően ábrázoltnak – találtam, a gyerekek azonban cseppet sem zavartatták maguk a megszaggatott, vérfoltos ruhájú alak megjelenése miatt. Innen nézve eldönthetetlen kérdés, hogy a gyerekek reakciója alapján elhanyagolhatónak tekinthetjük a gügye zombiábrázolást, vagy épp azt a műfaji kockázatnak nevezhető mechanizmust kell tudatosítanunk, hogy a részvevők intenzív foglalkozásélménye színházilag silány megoldásokat is legitimálhat bennük, mely esetben a színházi nevelés sajnos a rossz színházra való neveléssé fajulhat.

A dilemma egyszersmind a TIE-előadások paradoxonára is rávezet: teljes élményhez csak akkor juthatunk, ha részvevők vagyunk, tehát jól, szakszerűen csak beágyazott kritikusként írhatnánk róla, azonban a beágyazódás nem valósítható meg, ha az ember harmincas fejjel ül be megfigyelőnek egy tizenkét éveseknek szóló előadásra.

[3] A TIE színészi brillírozás helyett visszafogottságot követel egyrészt az értelmezési gazdagság érdekében, másrészt annak érdekében, hogy a részvevőknek teret engedjen a játékba lépéshez. A TIE-előadásokban általában a színészi játék a karakterépítés helyett a szituációra koncentrál.

Burokban
Egy zsűritag poszt-POSZT gondolatai

#műhely #fesztivál Pécs

Megjelent a *Színház* folyóirat online felületén 2016. június 30-án.
https://szinhaz.net/2016/06/30/boros-kinga-burokban/

Miközben én a POSZT-ból ébredezem, már javában zajlik a Magyar Színházak XXVIII. Kisvárdai Fesztiválja. Nézem a programot: több előadást (ExperiDance, Turay Ida Színház, Madách Színház) nyilvánvalóan azért hívtak meg, hogy kiszolgálják a helyi közönséget színház jellegű szórakoztatással.[1] Olvasom Parászka Miklós csíkszeredai igazgató gondolatait arról, hogy miért nem szűnik meg, és miért nem szűnik meg *bennünk* Kisvárda.[2] De hiszen az a Kisvárda, ami a „miénk" volt, a határon túli magyar színházak találkozója, legkésőbb akkor szűnt meg, amikor a nevéből elmaradtak e kulcsszavak, hogy helyettük a rendezvény koncepciójában megjelenjenek

[1] Csak remélni tudom, hogy a szintén a Művészetek Háza által szervezett, Viola Szandra költőnő és masszőr partnere közreműködésével létrehozott *Versmasszázs* című program nem a fesztivál része, hanem véletlenül tartják ugyanakkor.

[2] B. Kiss Csaba: Az én elmúlt huszonöt évem leírható ezzel: miért nem szűnik meg bennem Kisvárda? Email-interjú Parászka Miklóssal. *7óra7*, 2016. június 19. https://7ora7.hu/2016/06/19/_az_en_elmult_huszonot_evem_leirhato_ezzel_miert_nem_szunik_meg_bennem_kisvarda

a „díszbemutató jellegű” és „kifejezetten közönségbarát” kifejezések. Lassan elfogytak a workshopok és a helyben, közösen létrehozott műhelyprodukciók, a társulatok egyre kevesebb napig maradhatnak, így egymást is alig nézik, és már a kritikusok meghívója is csak három napra szól, amiből egyenesen következik, hogy nem kapnak rálátást sem a teljes rendezvényre, sem az abban megjelenő határon túli színházra.

A lépték más, a tendencia hasonlónak látszik az alakuló POSZT esetében. „Mint egy falusi búcsú, ahol lacikonyha is van, mézeskalács is van, csizma is van”, ahogy Nádasdy Ádám mondja.[3] A rendezvényt vendégül látó és nagy arányban finanszírozó, társtulajdonos város részéről valós és legitim igény, hogy „megkapják a magukét”. Az erre tett szervezői törekvés mindig is létezett, és úgy tűnt, attól még, hogy színészek főznek a Fregattban, az országos színházi találkozó szakmai súlya nem kisebbedik (vagy ha kisebbedik, hát nem attól). Idén azonban a teljes egészében a Zsolnay Kulturális Negyedbe helyezett off-program, azaz a „POSZT Fesztivál” a szervezők prioritási listáján előbbre való volt a versenyprogramnál és a szakmai kérdéseknél.

A Pécsre érkező alkotók, szakmabeliek karszalagot kaptak biztosítandó a Zsolnayba való belépésüket, amely az eredeti elképzelés szerint az össznépi fiesta mellett mind a szakmai beszélgetések, mind az esti kötetlen találkozások, bulik helyszíne lett volna. Ám ez másképp

[3] Nádasdy Ádám 2:40-től hallható a *Fidelio* POSZT – a magyar Cannes? című videóriportjában: https://www.youtube.com/watch?v=ml5rN7NWTB0

alakult, és negyednapra a szakmaik is beköltöztek a Pécsi Nemzeti Színház egy alagsori termébe, meg a bulik sem mozdultak el a színházi büfé tövéből. Magamban sokat vihogtam rajta: mégis mijére kellett volna feltennie a fesztiválon fellépő színésznek azt a karszalagot ahhoz, hogy a színpadra lépve ne látszódjon?!

A színházfesztiválokon általában használt kitűzőhöz képest a le nem vehető, át nem adható karszalag értelme nyilván az volt, hogy kiszűrjék a belépőt nem váltókat. Az új ügyvezető, Magyar Attila már a pályázatában jelezte, hogy növelni kívánja a fesztivál saját bevételét, és a gálán elhangzottak szerint ez sikerült is, az előző évekhez képest 20%-kal emelkedett a (fizető!) nézők száma, 25%-kal a jegybevétel. (Ahhoz, hogy pontosan felmérjük ennek jelentőségét vagy igazságát, a megnövekedett nézőszámot a megnövekedett jegybevétellel, a megemelt jegyárakkal, valamint a programok megnövekedett számával és költségével is össze kellene vetnünk, amit a szervezők bizonyára meg is tesznek.) A költséghatékonyság azonban szomorú szempontnak tetszik akkor, amikor rendszeresen az üres helyeket számolja az ember a versenyelőadásokon, pláne, ha közben arra gondol, hogy a korábbi években, szakíróként vagy résztvevőként maga is rendszeresen a jegyszedők jóindulatának köszönhetően jutott be a pécsi nézőtérre. A Zsolnayban tartott programok látogatottságáról általános érvényű megállapítást tenni nemcsak azért nem tudok, mert zsűritagként alig volt lehetőségem az off előadásait nézni, hanem valószínűleg lehetetlen is: a színi egyetemek általam is látott előadásai (*Solaris*, *Rómeó*

és Júlia) zsúfolt házzal mentek, a Mentőcsónak Egység *Szociopoly*-jára túl kevesen, alig egy tucatnyian gyűltünk össze, így az előadás el is maradt.[4] Méltányolandó, hogy Magyar a gálán elismerte, „a Zsolnay tapasztalatait ki kell értékelni".

A *Szociopoly* egyébként eleve kimaradt a POSZT programfüzetéből, mindössze a honlapon találta meg az, aki elszántan kereste. A szerkesztő (és korrektor) után üvöltő műsorfüzet a 48-ból 4, azaz négy oldalban intézte el a versenyelőadásokat, amelyek nélkülözték nemcsak a válogatói véleményezést, de még az alkotói névsort is, ellentétben a szintén az offhoz tartozó „A POSZT bemutatja" programsorozat nyolc darab, egész oldallal megajándékozott koncertjével, előadásával. Az idei két válogató szakmai bemutatása, megszólaltatása később sem történt meg. A szakmai beszélgetéseken ugyan jelen volt Sólyom András filmrendező, Veiszer Alinda moderátor azonban nem adott kiemelten szót neki, amint többnyire a szakmai opponens(?) dramaturgoknak, Szokolai Brigittának és Bíró Dénesnek sem, akik így véleményem szerint túlságosan szerényen, szakmai meglátásaikat igen kevéssé érvényesítve voltak jelen. A beszélgetések térbeli elrendezése szimbolikus volt: a korábbi évek gyakorlatához képest ezúttal csak az alkotók ültek szemben a nézőkkel, míg Szokolai és Bíró a „pályaszélen", Veiszer háta mögött, Sólyom pedig a nézők közt foglalt helyet.

[4] Mivel az előadás interaktív, és a nézők, résztvevők négy csoportban, a fiktív helyzet szerinti négy családban játsszák, legkevesebb nyolc olyan nézőre lett volna szükség, akik az előadás teljes időtartamában ott maradnak. Pécsen azonban a *Szociopoly* rácsúszott volna az aznapi versenyelőadásra, amit, sokan jeleztük, hogy el kell érnünk.

Szakíró, kritikus elvétve tűnt fel, nemcsak délelőtt, hanem általában a fesztiválon (a távolmaradás tapasztalatát szintén ki kellene értékelni). A szakmainak tervezett beszélgetések mindezek miatt gyakran megrekedtek az alkotói szándék firtatásánál, ami ugyan szintén tartalmas és érdekes, csak hát arra ott a közönségtalálkozó.

Hamar kiderült számomra, hogy a zsűribe zárkózni nemcsak a vállalt kötelezettség teljesítése, hanem az egyetlen lehetőség a vágyott szakmai töltekezésre. Mi nyolcan – Bozóki Mara, Czajlik József, Dobák Lívia, Garaczi László, Kiss Mari, Kocsár Balázs, Sztarenki Pál és magam – burokban éltünk a fesztivál ideje alatt. Ebben a szűk körben lehetett megtárgyalni az egyes előadások önértékén túl a versenyprogramból kirajzolódó, a mai magyar színjátszást óhatatlanul leíró színházi jelenségeket.

A fesztivál első napjaiban a cigánykérdés került fókuszba, amit rendkívül árnyaltan, széles történelmi-társadalmi dimenzióba helyezve, emberszeretettel tárgyalt *Az Olaszliszkai*, és giccsbe fúló sztereotípiákkal jelenített meg a nyíregyházi *Túl zajos magány*. A székesfehérvári *Tizenkét dühös ember* nem kívánt foglalkozni azzal, hogy a bőrszín alapú megkülönböztetés mennyire jelenvaló a mai magyar társadalomban, és bár a női figurákkal közelebb hozta hozzánk a történetet, a vádlottat meghagyta expliciten „négernek”, az ötvenes évek messzi Amerikájában. Egészen közelről szólalt meg viszont *A te országod* Csókája (Novkov Máté), a cigány segédmunkás, aki, mielőtt öngyilkosságot követ el, azt kérdi,

„nagyon látszik énrajtam, hogy cigány vagyok? Ember vagyok én egyáltalán?”

Ezek az előadások adták az alkalmat ahhoz, hogy egy pillanatig ránézzünk a testekre, amelyek a magyar színpadon jellemzően megjelennek: fehérek, egészségesek, karcsúk.[5] Olyan testkép ez, amelytől számottevően csak a sepsiszentgyörgyi *Vízkereszt…* lépett el, és amelyről azért érdemes beszélni, mert a mindenkori reprezentáció öntudatlanul befolyásolja az érzékelésünket, vagyis azt, hogy a valóságban milyen testet fogadunk el – embernek. A drámairodalom hagyományosan a férfit tekinti embernek. A már említett *Tizenkét dühös…* rendkívül ígéretesnek látszott a szereposztás alapján, a színpadi szituáció szerint összezárt nők és férfiak egymáshoz való viszonya viszont nem tűnik végiggondoltnak, hacsak nem tekintjük annak a poént, ahogy egy férfi esküdt odaszól a nadrágból szoknyába átöltözött női esküdtnek: „Szoknyában okosabb voltál.”

Az Örkény Színház *A Bernhardi-ügy*e viszont olyan flottul simít bele a szereposztásba három nőt, hogy az átírást szinte észre sem vennénk, ha ezáltal nem szólna diszkréten, de rafináltan, pontosan gender-kérdésekről.

[5] „Ha látok egy szép embert, lányt vagy fiút, aki jó kiállású, vonzó megjelenésű, azon dolgozom a felvételin, hogy ha valóban tartalmas, emberi mélységekkel bíró a felvételiző, akkor ez minél árnyaltabban kiderülhessen” – olvasom egy Hegedűs D. Gézával készült interjúban, és azon gondolkodom, mi van, ha nem vonzó megjelenésű, ám tartalmas, emberi mélységekkel bíró a felvételiző, mi lesz, mi lehet akkor az ő sorsa. Török Ákos: Nem igazán hiszek a kultúra irányíthatóságában. Interjú Hegedűs D. Gézával. 7óra7, 2016. június 18 https://7ora7.hu/2016/06/18/hegedus_d_geza_nem_igazan_hiszek_a_kultura_iranyithatosagaban

Für Anikó arisztokratikus, szalonzsidózó professzorasszonya megmutatja, milyen lehetőségei vannak egy vezetői ambíciókkal rendelkező nőnek. Takács Nóra Diána hajlíthatatlan igazságérzettel és ehhez kapcsolódó érzékenységgel bíró gyerekorvost alakít. (Nem tudom, Ascher Tamás ismeri-e a felmérést, miszerint „az erősen együttérző személyiségű medikusok leggyakrabban a gyermekgyógyászatot, a szemészetet vagy a tüdőgyógyászatot választják, míg az erősen agresszív csoportból feltűnően sokan célozzák meg a sebészet és a szülészet-nőgyógyászat területét”,[6] mindenesetre az, hogy az előadásban az empatikus gyerekorvos nő, míg a darabos, mogorva nőgyógyászt Csuja Imre játssza, komoly bírálata az orvostársadalomnak.) Bíró Kriszta védőügyvédjét a szakmai diszpozíció határozza meg. Egészen új dimenziók nyílnak a Radnóti Színház *Lear király*ában is attól, hogy László Zsolt életerős, autoriter Learjét feleség (Kováts Adél Bohóca) és anya (Csomós Mari Kentje) kíséri hűen, a férfi összes hiúsága, igazságtalansága és kegyetlensége, illetve hanyatlása dacára. A trónról való lemondás oka, amely minden *Lear*-előadásban megválaszolandó kérdés, itt egyértelmű: a már nem fiatal, de még nem öreg férfi végre élni akarja az életét. Agg korára hivatkozva bejelenti lemondását, és azonnal szenvedélyes csókolózásba kezd feleségével. Akit aztán úgy vág pofon, amiért Cordelia védelmére próbál kelni, hogy konkrétan a faltól kapja a másikat. A bántalmazott nő és a megtagadott anya is úgy tér vissza Learhez, hogy

[6] F. Várkonyi Zsuzsa: Normális szülés – ma. https://koldokzsinor.blog.hu/2010/04/21/normalis_szules_ma

tudják, a férfi gőgje nem fogja megengedni saját tévedése beismerését, ezért szerepjátékkal, álruhával elvégzik helyette a bocsánatkérést. Ha már testek: Alföldi Róbert rendező ebben az előadásban okosan, pontosan használja a meztelenséget az identitásvesztés megmutatására. Az öltönyben villogóan snájdig Lear gyámoltalan csóré lesz, felesége-Bohóca kétségbeesetten próbálja visszaöltöztetni. A fesztivál végén a szöveg szerint is átöltözést implikáló *Vízkereszt, vagy amire vágytok* bontja ki halkan, nem szájbarágósan a biológiai nem, a társadalmi nem és a szerelmi vágy bonyolult összefüggéseit.

A virtuális tematikus blokkok mellett rácsodálkozunk a játéknyelvekre: egymástól eltérő módon, de hasonlóan látványosan ugrik ki a többi előadás közül a *Liliomfi*, *A te országod* és a *Macska a forró bádogtetőn*. Időigényes, de nem gyötrő a díjakról való döntés, és a fáradtságot felülírja az öröm. A kreatív és demokratikus csapatműködést díjazzuk, különdíjjal, hiszen a bebetonozott díjkategóriák nem számolnak ezzel a létezési formával. Rendezőként ismerünk el egy alkotót, aki a magyar színházban teljesen új játéknyelvet teremt. Ünnepeljük a (fél)klasszikus (fél)giccs bevett játékkonvencióját felrobbantó koncepciót és alakításokat. Burokban élünk, semmiféle nyomást nem tapasztalunk a díjazásra vonatkozóan. Burokban élünk, eldübörög mellettünk a fesztivál.[7]

[7] A poszt.hu-n megjelent számos PR-anyag közül egy sem foglalkozik a zsűrivel, a zsűri munkájával. A zsűrielnök színésznővel, Kiss Marival egyetlen interjú sem készült a fesztivál kapcsán.

Ami talán nem is baj. Mert miközben megtiszteltetés, tanulás és örömteli csapatmunka volt a zsűrizés, boldogság a díjátadó, szinte naponta botlottam a szakma képviselőinek (Bocsárdi László, Cseke Péter, Nagy Zsolt stb.) arra vonatkozó nyilatkozataiba, hogy a POSZT verseny jellegét fel kell számolni. A szemle, amelyre bekerülni önmagában dicsőség, nyilván akkor lehet életképes koncepció, ha a válogatást nagy rálátással rendelkező emberek végzik, olyanok, akik rendszeresen évi kétszáz előadást látnak, budapestit és vidékit, magyart és külföldit, üzembiztosat és hajmeresztően kísérletit. Vagyis professzionális nézők: kritikusok. Épp azok az emberek, akik idén látványosan távol maradtak a POSZT-tól. Magyar Attiláék idei fesztiválja megpróbált az elmúlt évek POSZT-jait feldúló megosztottságon felülemelkedni. Hátravan, hogy a kezdeti ügyetlenségeken is átlendülve megvalósuljon az a fesztivál, ami ténylegesen „találkozik a szakmai többség véleményével”.[8]

---

[8] Tóth Berta: A POSZT asztalánál nincs ti és mi, csak a szakmaiság. Interjú Szűcs Gáborral. 2016. május 30. https://szinhaz.hu/2016/05/30/_a_poszt_asztalanal_nincs_ti_es_mi_csak_a_szakmaisag_interju_szucs_gaborral

Egy nadrág, egy szoknya

Trojka Színházi Társulás, Budapest: *Orlando*[1]

#néző Budapest

2017

Megjelent a *Színház* folyóirat online felületén 2017. január 11-én.
https://szinhaz.net/2017/01/11/boros-kinga-egy-nadrag-egy-szoknya/

A jelmezeknek, a világításnak, a zenének is köszönhető, de elsősorban annak, ahogyan a Trojka Színházi Társulás négy színésze viselni tudja a testét a színpadon, hogy az *Orlando* első jelenetei ígéretesen érzékiek. Mintha nem is néznénk, hanem tapintanánk az előadást. A gondolat viszont sehogy sem akar megérkezni a puha kelmék és zizegő nejlonfüggöny közé.

Virginia Woolf közel száz éve írt regénye több nagy témát fon egymásba, melyek közül legalább annyira izgalmas az írás, alkotás természetének ízlelgetése vagy a történelmi korok tapasztalata, mint a címszereplő férfiból nővé válása. Orlando a regény első oldalaitól kezdődően ír, előbb túláradó termékenységgel, ontva magából a műveket, majd egyre ökonomikusabban, egyetlen

[1] Hol? Jurányi Produkciós és Közösségi Inkubátorház
Mi? *Orlando*. Virginia Woolf regénye nyomán
Kik? Rendező: Soós Attila. Előadók: Petrik Andrea, Egyed Bea, Sztarenki Dóra, Mészáros Piroska. Adaptációs konzultáns: Kerékgyártó Yvonne. Látvány: Pázmány Virág. Jelmez: Szlávik Júlia. Zene: Tarr Bernadett.

kéziratot rejtve mellébe évszázadokon át, melyet végül erőtlenül enged át kiadásra ugyanannak a Nick Greenenek, aki korábban gyilkos pamfletet adott közre irományairól. Orlandóval az Erzsébet-kor alkonyán találkozunk, és 1928-ig kísérjük, miközben ő alig öregszik. Woolf szereplője azonban nem halhatatlan, nem az idő ellenében, nem valami csoda folytán marad fiatal. Orlando együtt nyargal a múló idővel, és minden új korral, stílussal új emberként konstruálja meg önmagát, magától értetődően, ahogy az ember sapkát tesz, ha hideg van, vagy frakkot ölt, amikor úgy illik. A címszereplő ebben nem kivétel, Woolf hasonlóan bánik több szereplőjével is, például Greene figurájával: az éhenkórász csúfolódó firkász háromszáz év alatt ügyesen taktikázza fel magát a bölcsészet doktorává és szövegsáfárrá. A regény egyáltalán nem foglalkozik a természet törvényszerűségeivel, a test biológiájával. Épp ezért nem kell megmagyaráznia Orlando nemváltását sem. Egy zűrzavaros éjszakát követő, hét napig tartó mély álom után Orlando nőként ébred, s a változás fájdalommentes, tökéletes, és „anynyira sikerült, hogy magát Orlandót sem lepte meg", írja Woolf, aki így felmenti magát és olvasóját az ok-okozati összefüggések kényszere alól, és a továbbiakban szabadon játszadozik a társadalmi nem problematikájával. Lady Orlando élvezettel próbálgatja új szerepét, a szoknya kötelességeit és a szoknya alól kivillantott boka jogait.

Soós Attila adaptációja és rendezése mind közül az átváltozás-történetre koncentrál. A Jurányi színpadán az átváltozás azonban cseppet sem könnyed, sem nem

titokzatos. Petrik Andrea Orlandója és Sztarenki Dóra várandós Rosinája házastársi idillben összehajolva mézédes nyugodt hangon mesélik el, hogy azon az éjszakán gyilkosok törnek rájuk és halálra késelik a nőt. Majd az előadás meg is mutatja ezt – hosszan, lihegve püfölik a kitömött hasat –, jócskán kioltva az előző narráció feszültségét. Színpadi nyelvezetét illetően a jelenet alig különbözik a korábban látott Othello-Desdemona színház-a-színházban jelenettől, amelynek naiv fogalmazásmódján kedélyesen kuncogtuk. De most nagyon nem illene kuncogni, hiszen az előadás épp egy tragédiát próbál elbeszélni.

Soósnál a nemváltás krízis, kétségbeesett igyekvés, amely inkább egy egész életet elvet, csak hogy megszabaduljon az átélt traumától. Orlando felveszi a megölt asszonyról leráncigált női ruhát. Az erőszaktól azonban új életében sem szabadul. Míg a regényben Lady Orlando „jobban élvezte az életet, s gazdagabb tapasztalatokat is gyűjtött. Mert a nadrág tisztességét felcserélte a szoknya csáberejével, és egyformán élvezte mind a két nem szerelmét", az előadásban az őt szerelmével ostromló nagyherceg egyszerűen leteperi és akarata ellenére magáévá teszi. Mennyi fontosabb dolga volna *ennél*, amire igazán semmi ideje – jegyzi meg szemünkbe nézve az asztalra fektetett Petrik Andrea távolságtartó cinizmussal, miközben bántalmazója ott nyomul felhajtott szoknyája alatt.

Az ágyékával nem bíró udvarlót Egyed Bea alakítja, aki korábban az egyik gyilkost, illetve Szását is, az orosz hercegnőt, Lord Orlando imádott első szerelmét, aki

azonban megcsalta. Bár az egyes karaktereknek nincs explicit kontinuitása, az összevont szerepek szépen dúsítják így egymást: Mészáros Piroskát, az Orlandót mohón ölelő Erzsébet királynőt később – egy dramaturgiailag teljesen a levegőben hagyott jelenetben – fröcsögve-zihálva író Greene-ként látjuk viszont; az imádott Rosinát alakító Sztarenki Dóra az utolsó jelenetben Shelmerdine-t játssza, a végre megtalált méltó társat. A happy end meglehetősen kétes: Sztarenki robotszerű, tagolt mozgással, kifejezéstelen, merev arccal viszi színre a csodálatos férfit. Sztarenki mozgáskultúrája adja az előadás több emlékezetes jelenetét, remek például, ahogy kezét lábát lógatja, unottan heveredik lábhoz, és mindenféle maszk vagy kiegészítő igénybevétele nélkül, csupán e mozdulatokkal eljátszik egy kutyát. Több is elkelne ebből a fajta stilizáltságból az előadásban, amely, különösen a gyilkosság és a nemi erőszak jeleneteiben bennereked az illusztrálásban. Szlávik Júlia tervező színes-pompás ruhái és a Pázmány Virág tervezte teret hátul lezáró nejlonfüggöny is puszta látványosság marad, nem válik jelentésessé.

A két-erőszak jelenet beiktatásával Soós radikálisan ellép Woolf gender-esszéjétől, anélkül azonban, hogy artikulálná a maga koncepcióját. Nem segít ezen az sem, hogy Petrik Andrea – pontosítok: a Petrik Andrea nevű színpadi jelenség olyan vonzerővel bír, hogy mindegy is, férfi vagy nő, száz percre biztosan odaszegezi a tekintetünk a színpadra.

Kommunista Armageddon

Váróterem Projekt, Kolozsvár: *Reacting Chernobyl*[1]

#néző Kolozsvár

Megjelent a *Színház* folyóirat online felületén 2017. március 21-én.
https://szinhaz.net/2017/03/21/boros-kinga-kommunista-armageddon/

Hogy a közönség átlagéletkorát ezen az estén jócskán felfelé húzom, az már a kezdésre várva világos. Vedlett betonépület udvarán gyülekezünk Kolozsváron, távol Tompa Gábor patinás sétatéri színházától, éppen félúton az Ecsetgyár kortárs művészeti központ felé. A bejárattal szemben a belügy kolozsvári épülete – „Ja, vis-à-vis a szekuval!", azonosítja be a címet a taxis, aki egyébként kissé bolondnak néz, amikor azt mondom, színházba megyek oda. Mégis sokan jönnek, fiatalok, vélhetően egyetemisták, magabiztosan fordulnak be az utcáról a sötét kapualjba, látszik, nem először járnak itt, a ZUGban, a Váróterem Projekt Független Színházi Társulat székhelyén. Ők már tudják, csípem el a beszélgetésekből, hogy cúg van a ZUGban, hát erre vonatkozott

[1] Hol? Váróterem Projekt, Kolozsvár
Mi? Reacting Chernobyl
Kik? Rendező: Cosmin Matei. Dramaturg: Raluca Sas-Marinescu. Játsszák: Sebők Maya, Pál Emőke, Udvari Tímea, Imecs-Magdó Levente, Csepei Zsolt, Hatházi András, Sipos Júlia.

a meghívóban a figyelmeztetés, hogy öltözzünk rétegesen. A fekete körtakarással stúdiósított csarnok végében elektromos melegítő, a reflektorokat tartó vasazatra helyenként nagy tálakat csúsztattak: ázik a plafon. Ez a függetlenség ára a mai romániai színházban. 2014-ben húzta meg magát itt a Váróterem, és 2017 elején, ott jártamkor már tudják, hogy menniük kell márciusban, de legkésőbb évad végén. Hogy hová, azt még nem, innen üzenik: szóljon, aki hosszútávra bérelhető, stúdióelőadások játszására alkalmas termet ismer Kolozsváron, raktérrel és beazonosítható főbérlővel. A rendszerváltás utáni visszaszolgáltatások óta Romániában rengeteg a felújításra rég nem, már csak összeomlásra váró, gazdátlan betoncsontváz, fantomtulajdonban rohadó épület, amely után láthatatlan bukaresti ingatlancégek szednek bérleti díjat. A mostani ZUG is ilyen zóna, lehetne akár a csernobili reaktor lábánál.

Persze az előadás címe nem ezért *Reacting Chernobyl*. A Szvetlana Alekszijevics *Csernobili ima* és Vladimir Csertkov *The Crime of Chernobyl: The Nuclear Gulag* szövegei nyomán készült produkció a harminc évvel ezelőtti atomkatasztrófa következményeivel foglalkozik. A sugárterhelés egészségügyi következményeivel is, hiszen anélkül nehezen lehet beszélni a balesetről. Mégis, miközben feldagadó szövetekről és örökre lecsukódó szemű újszülöttekről beszél a szöveg, a ZUGban megszólaló előadás főként a pszichológiai és társadalmi hatásokat firtatja. Az alkotókat is beleértve a teremben alig néhányunknak lehetnek saját emlékei a kommunizmusról, a nyolcvanas évekről, a jódtablettáról és a

tejivási tilalomról, az akkori hírzárlatról és a hatóságok által fenntartott bizonytalanságról. Ez az életérzés, a tények nem ismerete és az ebből fakadó bizonytalanság és bizalmatlanság azonban közös, összehozza az alig felnőttet a középkorúval, elmosva az eltelt harminc évet. Aki ma a világhálón rákeres Csernobilra, egyszerre találkozik az *armageddon* és a *hoax* kifejezéssel. Mutánsokról írnak egyik oldalon, a természet maradéktalan regenerálódásáról máshol. Raluca Sas-Marinescu szövegkönyvében megszólalnak a tagadók: „Amit megettél, azt evakuálod. Minden, amit ma megettél, holnapra eltűnik, még a nuklidok is. Minden más hülyeség", oktat ki pökhendin Hatházi András mint Samuil P. Yarmonenko radiológus; és azok is, akik elborzadtak a mért értékeket látva – újra meg újra megszólal Imecs-Magdó Levente mint kétségbeesett Valery Legasov, a kutató, aki a robbanás második évfordulóján öngyilkosságot követett el. Azok is, akik visszaszöktek sugárzásfertőzött otthonaikba, és azok is, akik sohasem temethették el családtagjuk holttestét, a szovjet birodalom hősi halottját, a cinkkoporsóba zárt rádióaktív szemetet. Nem a tényeken van a hangsúly, hanem az emberi történeteken, nem a dokumentarizmuson, hanem az érzékenyítésen.

Azt azonban nem adja könnyen a *Reacting Chernobyl*. Két párhuzamos szinten fut az előadás. A szövegben sok-sok szereplő jelenik meg, a reaktor dolgozói, környékbeli civilek, likvidátorok, politikusok, bejárunk a haldokló sugárfertőzöttek kórtermeitől a nemzetközi konferenciákig sok-sok vonatkozó teret. A ZUG közepén végigfuttatott papírtekercsen fellépő hat színész

viszont nem a szövegbeli szituációkat adja elő, hanem olyan játékokat játszik, amelyek színészek, színisek vagy drámás csoportok bemelegítő és csoportépítő tevékenységeinek tűnnek. Egymással szemben áll a három pár, a tekintetek hosszan és mélyen kapcsolódnak egymásba, míg egyszer csak megérik rá a pillanat: egymáshoz lépnek és összeölelkeznek; levetett cipőiket húzzák fel mindig megdermedve, ha a játékvezető megszakítja a mondott szövegét; vak fogó kergeti az őt cukkoló többieket stb. Csupa olyan gyakorlat, amely részvevőként nagy élmény, kívülről nézve viszont legfeljebb a benne megmozduló energiák nyűgözhetik le azt, aki képes ott tartani a figyelmét. Mindössze halk egybecsengést vélek hallani egy követhetetlen szabályrendszerű játékban, amelyben „varázsgaluskák" és „halott galuskák" csatároznak jókedvűen: halálzónákról és nyertes túlélőkről beszél mind a szöveg, mind a színészek futkározása. Mintha Cosmin Matei rendezése szándékosan lehetetleníténé el a nézői beleélést. Néhány jelenet direkt komikus, például a zónából érkező sógorokat fogadó házaspár kínos párbeszéde arról, hogy megöleljék vagy sem a „sugárzó" vendégeket. A felzaklató történetek pedig mint információ hangzanak el: a színészi játék nem tud hozzákapcsolódni, mert előadójának közben arra kell figyelnie, hogy le ne lépjék a lábát a játékban. Érezhető az alkotói szándék: nagyon rafinált kontrasztnak kellene megszületnie, olyan ellenpontozásnak, amitől nehéz lesz a lélek, de ami elzár a feloldást adó meghatódástól.

Az elérzékenyülés ellen küzdő előadás egy ponton engedi megélni a tragédiát. Pedig viccesen indul ez is:

mialatt a többiek gumizni készülnek, Csepei Zsolt és Imecs-Magdó Levente, mint valami szuperhőst játszó gyerekek, háztartási alufóliából fabrikál magának védőkosztümöt. Ők lesznek a mérnökök, akik alámerülve leengedték a reaktor alatti kamrában felgyűlt vizet, megmentették Európát az újabb, fatális erejű robbanástól, majd alig két hét múlva meghaltak az őket ért dózistól. A combközépre állított gumik négyzetet formálnak, ugrál a két színész bele s ki, bele s ki, bele s ki, míg leszakad róluk a védőruha – vékony fólia vagy vastag búvárruha, ilyen sugárzás ellen mindegy –, míg már csak zihálnak, míg már csak reszketni bír a két fiatal, életerős test.

Hősök vagy balekok? Tudták, mit tesznek, vagy az előrehozott nyugdíj ígérete csalta meg őket? A színészek az előadás korábbi jeleneteiben is beszéltek már a szemünkbe nézve, engem mégis váratlanul ér, amikor Hatházi András nekünk szegezi a kérdést. Szerencsére nincs noszogatás, nincs erőltetés, azonnal fesztelen beszélgetés alakul ki. Egy színész letelepszik a román nézők mellé tolmácsolni (az előadás többi részét feliratozzák). A közönség magától értetődően válaszol, fűzik tovább egymás gondolatait a hős fogalmáról, annak kortársi, számukra érvényes értelmezéséről. „A ZUG nyitva áll. De előtte el kell kérni a kulcsot. A kulcs abban van, amit hozol" – áll a szórólapon. Nemcsak a falak mállanak itt, hanem annak a bizonyos negyedik falnak is annyi, ami Erdély-szerte egyre több nézőt űz el a színházból. Barátságos, jó kis ZUG ez.

Kemény és fekete

Az Újvidéki Színház *Fekete* című előadása a gyergyószentmiklósi Kollokviumon[1]

#néző #fesztivál Gyergyószentmiklós

Megjelent a *Színház* folyóirat online felületén 2017. november 2-án.
https://szinhaz.net/2017/11/02/boros-kinga-kemeny-es-fekete/

Ne akadjunk fenn azon, hogy mit keres az Újvidéki Színház a romániai Nemzetiségi Színházi Kollokviumon. Fogalmam sincs, a szervezők hogyan számolnak el a meghívás költségeivel *az gaz turkokapitalista rendszer* felé, de ez az előadás igazán megéri a pénzét – nemcsak *figurative*.

Úgy tíz percünk van átkapcsolni a Káva Színház *Lady Lear*jéről az újvidékiekre, ami nem könnyű, mert a Káva felnőtteknek szóló részvételi színházi előadása legalább annyi szakmai problémát vet fel, mint amennyi

[1] Hol? Az Újvidéki Színház a gyergyószentmiklósi Kollokviumon
Mi? Németh Ferenc Balog István vitézi drámájának átirata nyomán színpadra írta Lénárd Róbert
Kik? rendező: Žanko Tomić, színészek: Mészáros Árpád, Pongó Gábor, Német Attila, Banka Lívia, Sirmer Zoltán, Elor Emina, Crnkovity Gabriella, Soltis Lehel, Simon Melinda, Gombos Dániel, Giricz Attila, Magyar Attila, Szalai Bence, f. h., Ozsvár Róbert, f. h., Orlovity Sztaniszlava, f. h., zene: Klemm Dávid, m. v., koreográfia: Ista Stepanov, m. v., díszlet: Žanko Tomić, Saša Senković, m. v., jelmez: Jasna Badnjarević, m. v.

gondolkodnivalót az öregségről, az idős szülő és felnőtt gyerek viszonyáról kínál. Egyébként ők is kakukktojás a gyergyószentmiklósi fesztiválon, a Romániában élő kisebbségek hivatásos társulatainak kétévente megrendezett szemléjén. A szigorú definíció fellazítása talán akkor kezdődött, amikor először hívták meg a sepsiszentgyörgyi román színházat a Kollokviumra olyan alapon, hogy ott a románság valóban kisebbségben él.

Az idei, a XII. kiadáson már egyértelmű, hogy a rendezvényt a Figura Stúdió Színház saját képmására és hasonlatosságára formálta az évek során. A színházi nevelés felé tett műsorpolitikai nyitás elegendő indok a Káva idei meghívására. A vajdasági magyar kisebbség színházának pedig éppúgy helye van egy székelyföldi színház rendezvényén, ahogy helye lehetett volna a katalán Xavier Bobés *Könnyen elfelejthető dolgok* című előadásának, amelyet, mondják a szervezők szomorúan, nem sikerült egyeztetni. És ahogy helye van a cigány színésznők alapította bukaresti Giuvlipen Színháznak, itt, Gyergyóban, ahol tavasszal a *Phaedra* bemutatójáról kilépve ért a hír: felgyújtották egy cigány család házát a város szélén. A tizenhétezres kisvárosnak bőven van (lenne) oka rá, hogy érdekelje, mit mutat a kortárs színház a nemzetiségek ügyes-bajos dolgairól. (A valóság azonban az, hogy szegény embert az ág is húzza, Gyergyóban a járdák állapota még mindig forróbb kérdés, mint hogy mit adnak a színházban.)

Habár egy szerb nemzeti hősről, Feketéről szól, az újvidékiek előadása magyar nyelvű, és ezzel máris adott a reflektált pozíció: a nemzeti hős nem automatikusan

a néző nemzeti identitását szilárdítja, inkább a nemzetiség mint identitásmeghatározó tényező kerül kimondatlanul is górcső alá. Minimum öt nemzet, szerb, török, orosz, arab, cigány szereplő kavarog a színen, egy szupermarket fémpolcai közt zajlik a történelem (Díszlet: Žanko Tomić, Saša Senković). El kell telnie pár percnek, mire érteni kezdem, amit hallok és látok, elsőre azt is nehéz eldönteni, hogy ez most komoly vagy paródia. A hősök jófejek, az ellenség szemétláda, a rock dübörög (zene: Klemm Dávid), valaki folyton dalra fakad, de nagyon kell ám figyelni, *vajh hazai vagy büdös rohadt turkokapitalista gané nótázás vala az,* vagy esetleg *csak az fülem csenge*.

Jó, hát ezen a ponton már nem kérdés, nyakig vagyunk a metamodernben: egyik végén Balog István vitézi drámájának Németh Ferenc által készített átirata, s annak is a Lénárd Róbert által készített átirata (de ebből a sokszoros szerzőségből én egyedül Lénárdot hiszem el, annyira jól sikerült az átirat), másik végén abszurd humor és társadalomkritika, maga a színtiszta pythoneszk. A kettő közt hintázunk. Átlengünk a 19. századba egy *kemény, mint az újvidéki korzó* nép fia hősért, egy illúzióért, hogy ő elhozza a szebb világot, egy dramaturgiai konvencióért, hogy csak *előbb még eldanol egy nótát*, egy archaizáló nyelvért, obligát népieskedésért, hogy azt mondja: *az csatának hevében kimenekülhetett vala… valé… na, szóval kimenekülhetett volna*. A nyelv persze azonnal leleplezi magát, megbicsaklik és 21. századi kifejezésekkel operál, legelsőként ebből ismerjük fel az előadás stratégiáját, hogy amit állít, azt azonnal vissza is

vonja, ugyanannak az anyagnak a színe és a visszája egyszerre mutatja magát. Mészáros Árpád alakítása ebben kulcsfontosságú: Fekete mintha a néhány évvel ezelőtti Bánk bánja folytatása volna, komolyan veszi figuráját, nem karikíroz, magabiztosan használja a romantikus drámai hős színpadi eszköztárát csakúgy, mint a musicalét, és bámulatos érzékkel tol bele maximális energiát a játékába úgy, hogy közben nem „pakol rá" a röhögéstől fetrengő közönség kedvéért. Ez az elképesztő energiaszint és arányérzék az előadás összes színészére jellemző amúgy, irigykedem is rendesen itt, egy erdélyi nézőtéren ülve.

Lénárdnak és Žanko Tomić rendezőnek semmi sem szent, mert miért is lenne az? Politikailag inkorrektek a pofátlanságig, és ez a pofátlanság az, ami konstruktívan rombolja a közhelyeket. Fekete azon morfondírozik, hányszor lőtte már le a folyton feltámadó öngyilkos merénylőt, aki persze arab. A cigány persze lop, mert *enni kell*. A felkelőknek *enni nincs mit, hát már csak az nemi erőszak maradt*, úgyhogy felszabadítják a nép egyszerű leányát, de közben *szűz török muffokat* követelnek, az ellenség holttestét lelkesen és fantáziadúsan gyalázzák meg. Fekete és Angyélia szerelme igaz, édes kettesük beállításban, koreográfiában *hardcore* nőalázó pornó. Az egész nagy rendszerváltás, *az forradalom*(, mely) *nem érettünk van, hanem egy jobb Szerbiáért, egy szebb világért*, arra fut ki, hogy a *turkokapitalizmus* helyett Fekete bejelenti a *demokratikus szerbokapitalizmust*. Majd a jó hosszúra nyújtott finálédalban fegyverével hadonászva

üvölti a képünkbe, hogy őt kell megválasztanunk. Nesze neked, *happy end.*

Bizonyos értelemben tényleg boldog a befejezés: elkísér a historiko-romantiko-*fake* fergeteges hangulata és a profi színházi munka láttán érzett öröm.

Ebben a városban

Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós: *Három nővér*[1]

#néző Gyergyószentmiklós

2018

Megjelent a *Színház* folyóirat 2018. novemberi számában.

Szokás errefelé kőszínházat abban mérni, hogy játszott-e már Csehovot – van-e hozzá izmos társulata, sok és sokféle tehetséges színésze, határozott kézjegyű rendezője. A *Három nővér* egy 1986-os előadásának főpróba-jegyzőkönyvében találkoztam először ezzel a mértékkel. Az 1948-ban alapított sepsiszentgyörgyi színház repertoárján akkor jelent meg az első Csehov, amit a helyi kultúrbizottság úgy értelmezett, közel negyven év után a kis vidéki teátrum végre felzárkózott a többi erdélyi társulathoz. Az elsőre akár bájosan naivnak ható elvárás mögött többféle ok sejthető, közülük csak egy, hogy Csehov *comme il faut* szerzőnek számított

[1] Hol? Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós
Mi? A. P. Csehov: *Három nővér*
Kik? Bocsárdi Magor, Boros Mária/Szilágyi Míra, Bartha Boróka, Vajda Gyöngyvér, Máthé Annamária, Moșu Norbert-László, Faragó Zénó, Fodor Alain Leonard, Kolozsi Borsos Gábor, Nagy Csongor-Zsolt, Tamás Boglár. Díszlet- és jelmeztervező: Márton Erika. Zeneszerző: Bocsárdi Magor. Képzőművész: Ferenczi Zoltán. Rendező: Albu István.

a kommunista Romániában. Interjúhelyzetben[2] ütötte meg a fülem ugyanez a gondolat: Csehovot játszani annyi, mint megugrani egy lécet. Az ő darabjain tanulják ma is a színiiskolákban az (egykor kötelező módon és kizárólagosan) realista színjátszást, így aztán feltételezhető, hogy színpadi alkotónak későbbi pályája során már az újratalálkozás ténye a megmérettetés érzésével jár. És azt is mondhatnánk, az önmagát a drámaszöveg autonóm rendezői olvasataként definiáló színház – ami Erdély legtöbb repertoárszínházára, illetve az erdélyi repertoárszínházra a legtöbb esetben érvényes – Csehovban találja meg a maga ideális prima materiáját. Anton Pavlovics „mindent megírt", darabjainak sokféle játékvariánsa van, így nézőként is gyakran kerülünk abba a helyzetbe, mint például a „*Sirály*ok évében", 2015-ben, hogy a különböző színreviteleket egymáshoz képest látjuk, szemünkkel egymásra kopírozzuk. Amint most Gyergyószentmiklóson arra várakozva, hogy elkezdődjön a *Három nővér*, a néhai Prozorov papa letakart mellszobra azonnal felidézte bennem Tompa Gábor tíz évvel ezelőtti kolozsvári rendezésének hasonló elemét, a játékteret uraló hatalmas szobor katonát. Onnan, a messzi Kolozsvárról jött Gyergyóba színházat vezetni Albu István 2016 decemberében.

A Figura Stúdió Színház az ő rendezésében játszik első alkalommal „nagy" Csehovot. A *Medve*, a *Leánykérés* és a *Lakodalom* közel tizenöt éve volt műsoron. Az még egy másik Figura volt: ma nemcsak az igazgató

---

2 Boros Kinga: Színház, város nélkül. Beszélgetés Kolcsár Józseffel, a kézdivásárhelyi Városi Színház igazgatójával. *Játéktér*, 2015/1, 29.

új, az akkori szereposztásból ketten maradtak a társulatnál. Sepsiszentgyörgy, Székelyudvarhely, Temesvár, Szombathely, Helsinki színházi életét erősítik a valamikori többiek. És Kolozsvárt, Marosvásárhelyt… ahogy veszem sorra az erdélyi társulatokat, talán nincs is olyan, ahol ne dolgozna legalább egy Figurán képződött színész. Nem könnyű megmaradni Gyergyóban. Ebben a városban mindenekelőtt hideg van, *jó szláv éghajlat*. Kilenc fokot mérünk szeptember elején az előadás napján, a negyedik felvonásra plédeket osztogatnak a nézőknek. A vonatállomás, ha nem is húsz versztányira, de jó messze van, *senki sem tudja, miért*. Ebben a városban – ahol a járdák állapotát kéri számon a kommentelni nem rest adófizető, valahányszor a Figuráról esik szó a helyi online sajtóban – színházat csinálni igazán luxus. Minden értelemben: a járdák állapota valóban katasztrofális, a városfejlesztés szempillantás alatt felinna egy színháznyi pénzt; illetve a színházat értékelni tudó helyi közönség sem lóg a csilláron. *Ebben a városban három nyelvet tudni igazán fényűzés. Nemcsak fényűzés, hanem egyszerűen haszontalan dolog, mint a hatodik ujj*. Ebben a városban színésznek lenni kétféleképp lehet. Vagy egy életen át elvágyódni, vagy színházzá gyúrni elvágyódást és hideget,[3] hinni, hogy *nincs és nem is lehet olyan unalmas és szomorú város, melyben az okos, képzett ember felesleges volna*. Mert *önök után talán már hat olyan ember*

[3] A *Hideg. Négy valótlan történet Gyergyószentmiklósról* című előadást 2018 márciusában mutatták be Elise Wilk szövegéből, Leta Popescu rendezésében.

lesz, mint önök, aztán tizenkettő, és így tovább, míg végül az ilyenfajta emberek alkotják majd a többséget.

Itt maradok vacsorára, mondja erre Mása szerepében Vajda Gyöngyvér, noha pár perce még kifelé bámult a gyergyói művelődési ház előcsarnokának üvegajtaján, indulni akart a nyúlós őszi esőbe. Amire Kuligin felbukdácsol biciklijével a művház lépcsőjén (pazar kis bohócszám ez Moșu Norberttől), nője és Versinyin már meghitten beszélget egy könyvről a zöld nejlonba csomagolt, költözéshez előkészített kanapén. Versinyin, a házhoz jött Moszkva, egyértelmű alfahím itt. Faragó Zénó érkezésekor, mint elbűvölt csitrin, izgatott vihorászás lesz úrrá a nézőtéren – nem részletezem, kár lenne lelőni a poént (mert azért mégiscsak egylövetű puska ez az antré). Magabiztosan méri fel a kínálatot, *mennyire megnőttek*, mondja, és tekintete Irina (Máthé Annamária) csípőjén, mellén matat. Olga (Bartha Boróka) első zavarában elbújik előle, az oszlop mögé húzódva majd felfalja a szemével. Nem lesz ebből egyhamar költözés.

Befelé haladunk az előcsarnokból, a vélt szerelem álomvilágba húz: Moszkva odabent van. A B. Angi Gabriella nevét viselő stúdióteremben a vágyott főváros méternyi miniatűrje, tarka hagymakupolás házikók a bokáig érő pihehóban. Itt esedezik egy kis teáért Másának a felgerjedt Versinyin, Olgának az asszonyt cserélni kész (!) Kuligin. Több, gazdagabb ez, mint frappáns utalás a brit rendőrség oktatóvideójára[4] a tea és a kölcsönös beleegyezésen alapuló szexuális kapcsolat

[4] Lásd a Thames Valley Police *Tea and Consent* című videóját. https://www.youtube.com/watch?v=pZwvrxVavnQ

megfeleltetéséről. A vágyak rendre tilosba vagy zsákutcába futnak, a „teát” senkinek nem szolgálják fel. Nem marad más, mint filozofálni. Irina és Tuzenbach (Fodor Alain Leonard) épp úgy elbeszél egymás mellett, mint Versinyin és Mása, négyen mondják egyszerre, ki-ki a magáét – a csehovi párbeszéd kvinteszenciája ez a jelenet. Szoljonij (Kolozsi Borsos Gábor) nem filozofál és nem esedezik, ő kis híján megerőszakolja Irinát.

A tűzvészt a nagyterem széksoraiból nézzük: a színpadon ház formájú nejlonsátor olvadozik a forróságtól. Lecsorognak a falak, elolvad a ház, mint az atyai örökség, amelyet Andrej lassan, de biztosan elkártyáz. Ahogy a játékidőben haladunk előre, vándorlásunk a Márton Erika tervezte terekben egyre izgalmasabb. Kell-e mondani, hogy a kegyelemdöfést a negyedik felvonás adja. A művház belső udvarán találjuk magunk – legbelül, mégis egy űrben, a szabadban, de ahonnan nincs kiút. Hiába csomagolták össze a Prozorov testvérek az egész életüket – a falak, a tető, mintha a teljes épület nejlonba húzva, átkötve –, innen elmenni nem tudnak; csak kerengni lehet, enni, inni, aludni, aztán meghalni. *Ez a romlott levegő megnyomorítja a gyerekeket, és kialszik bennük az isteni szikra, és ugyanolyan szánalomra méltó, egymáshoz hasonló holttestek lesznek, mint apáik és anyáik*, mondja bele Andrej (Bocsárdi Magor) egyenesen a babakocsiban alvó gyereke arcába, bele a mi arcunkba. Jó vastag ceruzával dolgozik ebben a felvonásban a rendezés: mikroportos hangosítás, kivetítő, tetőről alázuhanó hulla, kalitkából felröppenő galamb. Visszamenőleg mást is megértek abból, hogy a szándékosan visszhangosra

állított megszólalások, a minden szereplő arcát eltakaró napszemüveg véget vet a karakterábrázolásnak. A Csebutikint meghívottként játszó Nagy Csongor-Zsolt a végjátékban swingelhet könnyű lábbal annak ellenére, hogy az előző felvonásokat roggyantott térddel csoszogta végig, és nem puszta tréfa az, ha a negyvenes színész a hatvanas szerepben huszonkettőnek mondja magát. Elmosódnak az életkorok, mert nem fontosak, a kiszáradás, a felejtés, az elszürkülés egyként leng át idős és fiatal életet. Létélmény ez, nem egyéni sors.

Bizonyára nem Albu István az első, aki hasonlót olvas ki Csehovból. Viszont ráolvassa a városra, és ettől felbecsülhetetlen helyi értéket kap a produkció. Bárcsak tévednék: sehol máshol nem fog tudni így megszólalni az előadás, ilyen hitelesen, mint Gyergyóban. Ami itt igazság, az egy vendégjátékon póz lesz. És mégis oly rokonszenves nekem a bátorság, amellyel az alkotók elfordulnak az (erdélyi, budapesti, bukaresti, európai stb.) szakma feltételezett elvárásaitól, és csinálnak egy minden értelemben gyergyói előadást. Ez a *Három nővér* nem attól „helyspecifikus", hogy belakja a művház architektúráját, hanem attól, hogy ebből a városból fakad fel. Kár, hogy „Moszkvából" ez sem látszik.

Férfiak párban

A 13. DESZKA fesztivál két előadásáról: *Lear halála* és *A lélek legszebb éjszakája*

#néző #fesztivál ⚲ Debrecen

2019

Megjelent a *Színház* folyóirat online felületén 2019. április 10-én.
https://szinhaz.net/2019/04/10/boros-kinga-ferfiak-parban/

Színházfesztiválok, bármilyen profillal vagy tematikával rendelkezzenek is, gyakran a szervezők önakaratán kívül elvégzik a színházi struktúra jellemzésének feladatát. Például amikor az országos *best of*ra csak kőszínházi előadásokat válogatnak be, és a gesztussal, noha a válogatók esztétikai szempontokkal indokolják döntéseik, mellékesen mintegy azt is leszögezik, mit jelent ma Magyarországon a fősodor.

A debreceni Csokonai Színházban tizenharmadik alkalommal megrendezett DESZKA – amelynek betűszókénti jelentését az egykori drámaíró szervezőkkel egyetemben lassan elfedi a homály – a „legjobb drámákból készült legjobb előadások" egybegyűjtését nevezi meg céljaként. A válogatásról amúgy keveset közöl a rendezvény, a műsorfüzet köszöntőjében a Csokonai igazgatója, Gemza Péter jegyez róla mindössze egy, a fent idézett mondatot. Bosszantó ez a szűkszavú kommunikáció. Az uszkve húsz fős szakmai közönség részvételével zajló

szakmai beszélgetéseken a színház dramaturgjai esetenként szolgálnak magyarázattal egy-egy produkció meghívásával kapcsolatban, ennek alapján azonban csak feltételezni lehet, konkrétan kik és milyen koncepció mentén végezték a válogatás feladatát.

A programon látszik a műfaji sokszínűségre való törekvés, ami egy drámafesztivál esetében a dráma tág definícióját jelenti: novella-adaptáció és színházi nevelési szövegkönyv is helyet kap. Azt viszont nem tudjuk meg a fesztivál fórumain, hogy miért hiányoznak bizonyos, a profilba és a kalendáriumi évben számolt válogatási időszakba illeszkedő előadások – például a 2018-as év legjobb darabjainak ítélt *Egy piaci nap* (Színikritikusok Díja: Legjobb színpadi szöveg / dráma) és *Nyíregyháza utca* (Színházi Dramaturgok Céhe: Az Évad Legjobb Magyar Drámája díj) bemutatója. És hogy miért vannak jelen mások, amelyek sem szövegként, sem előadásként nem emelkednek ki az unalmas középszerből. Ebben az értelemben a DESZKA öndefiníciójával ellentétben keresztmetszetet mutat a magyar színházról: nem a legjobbat, hanem a tipikusat. Úgy tűnik, mintha a rendezvény apránként, „suttyomban” hajtaná végre az innovációt, talán annak tudatában, hogy a hirtelen irányváltás a mindenkori fizető közönség és a finanszírozó városvezetés szimpátiájába kerülhet. Míg egyik oldalon szilárdítja a meglévő (hatalmi) struktúrát, másik oldalon bontja azt. Bőven kínál dramatikus reprezentációt és a magyar színház üzembiztos márkaneveit, de beilleszti programjába a *storytelling* műfaji megjelölésű *Cigány magyar*t, és két előadásával díszvendégül hívja

Pass Andreát. Fenntartja a szakmai beszélgetéseken kinyilatkozó „házi bölcsek" szokásrendjét (idén csupa kőszínházi, egyazon generációhoz tartozó, három férfi-egy nő arányú tanács értékelte az előadásokat), de lehetőséget kínál nemcsak a kritikusoknak, hanem egy tucat dramaturg-, illetve színháztudomány-szakos diáknak is, hogy részt vegyen a fesztivál kilenc napjának előadásain, programjain. A valamikori DESZKA műhely-jellegéhez hasonló profilt erősíti a Nyílt Fórum jelenléte, amelyet ugyan a Dramaturgok Céhe szervez, ám a debreceni fesztivál biztosított keretet, infrastruktúrát a több fordulóban zajló drámafejlesztési, -mentorálási program második szakaszának.

A 2019-es DESZKA huszonhét előadásából négy egyszemélyes produkció. Mind a négyet nő játssza. A fesztiválnak nincs külön *one-man* szekciója, a négy produkció mint kortárs magyar színpadi szöveg előadása kapott meghívást. Járulékos eredménye a DESZKÁ-nak, hogy a mai magyar színház markáns jelenségeként mutatja fel az egy színésznős színpadi művet. Noha az 1/7-es arány biztosan nem általánosítható, egy gyors áttekintéssel további hatot számolok csak szűkebb színházi környezetem, a székelyföldi színházak aktuális repertoárján. Kézenfekvőnek találom a repertoárszínházban adódó szűkös színész(nő)i lehetőségekkel, a női szerepek arányban kis számával magyarázni, vagyis inkább strukturális tünetnek, mintsem független esztétikai törekvésnek tekinteni a jelenséget. Amelyre – lám, mennyire szelektív a nézői tekintet – paradox módon a fesztivál egy egészen más mozzanata hívja fel a figyelmem: kettő

másik előadást két-két férfi játszik. A *Lear halála* és *A lélek legszebb éjszakája* színészei párosok, amennyiben színészileg önmaguk teljes mértékig a másikra bízva léteznek a színpadon. Artisták élete függ így a másiktól: ha egyik nem figyel, oda a másik is. Ha egyik remekel, szárnyal a másik is. Bertók Lajos és László Zsolt, Mucsi Zoltán és Scherer Péter, Pálffy Tibor és Váta Lóránd volt ilyen, akár nagyobb szereposztáson belüli egységként működő páros. A két előadást egyazon napon látjuk Debrecenben, elkerülhetetlenül egymásra vetül a két élmény.

A miskolci *Lear halála* címében a szerző, Enyedi Éva határozottan kijelöl egyet Shakespeare darabjának motívumai közül. Hasonló feldolgozásokkal – tehát amelyek megbontják a *Lear király* cselekményét, hogy egy vonatkozására összpontosítva fejlesszék saját előadássá – bőven szolgált az utóbbi évtized európai színháza: a She She Pop *Testament*je, a Song of the Goat *Songs of Lear*je vagy a Káva Színház *Lady Lear*je. A *Lear halála* a „Nem akarok meghalni!” mondattal indít, és Cordelia halálának konstatálásával ér véget, annak a mérhetetlen veszteségnek a megtapasztalásával, amely után Lear is csak meghalni tud.

Keszég László rendezése azzal a képpel végződik, amellyel kezdődött: a Bolond és Lear egymást cipeli. Kettejük egylényegűsége, pozícióik felcserélhetősége fogalmazódik meg. Mégis, nehéz megállapítani, hogy a két kép közt lassan elmúló hetven percnek mi a fókusza, mert a jelenetkollázs darabjai sokszor nagyon távol esnek egymástól. A Lear nyomába eredő bugyuta

bérgyilkosok jelenete, vagy Lear és bántalmazott felesége múltbéli beszélgetése külön-külön remek kortársi *Lear*-továbbírások. Az egymást froclizó idős és fiatal színész momentumában felsejlik a színészi önvallomás gesztusa, de a szöveg inkább a hálás kulisszahumor irányát veszi fel (pl. „Mit kell tennem, hogy jó színész legyek? Hány órát kell a büfében tölteni?"). „Sokadik Inter-lúd", áll a jelenet alcímében, és valóban a túl sokadiknak élem meg. Nehéz megállapítani, hogy Enyedi szövegének mi a szervezőeleme. Pedig ígérik, hogy megkapjuk „a darab központi metaforáját", mellyel kapcsolatban, mint valami varázsszó, elhangzik Peter Brook neve. Hogy mindez csak látszólag önreferencialitás, valójában csupán belső (színházi) poén, akkor értjük meg, amikor elhangzik Mr. Trump, majd Mr. Bean, Mónika-show… A jelenetek sorjázása az *anything goes* jegyében látszik történni. Bármi belefér, ami a színésznek rosszul értelmezett játéklehetőséget biztosít, Győzike-akcentus, imitált részegség, mesterien kivitelezett elbotlás számtalanszor. A színészi játék emiatt a Stan és Bran, Pixi és Mixi komikus párosok játékhagyományába írja be magát. Harsányi Attila és Rózsa Krisztián brillíroznak, színpadi jelenlétük attrakcióvá nő. Sokféle színészi kunsztot látunk a „méregdrága mimikától", ahogy Harsányi Learje fogalmaz, a Rózsa által bemutatott szaltóig. Ügyességük kétségbevonhatatlan, az előadás mégis ügyetlen – nincs ügye. Nem segít ezen Zságer Varga Ákos zenei közreműködése, noha Zságer élőben kavart zenéje példás figyelemmel és alázattal simul rá a színészi játékra, és Hircsu

Mariann díszlete sem, hiába operál absztrakt formákkal és három képernyő vetítéssel.

*A lélek legszebb éjszakájá*nak ügye a lélek nélkül maradó férfitest. A Jászberényi Sándor gonzó-írásaiból Szabó-Székely Ármin által készített színpadi szöveg két olyan helyzetben láttatja a férfit, amelyben lehetetlen másképp létezni, mint lélek nélkül: a pénzért vagy erőszakkal szerzett szexben, valamint a háborúban. Ficza István és Nagy Zsolt együtt, egyszerre játssza a főhőst, Maros Dániel haditudósítót, majd több másik karaktert is.

Kezdettől fogva lehetetlen eldönteni, ki az „igazi" Maros, mi a hallucináció, vagy – ha a lélek szó implikálta kettős tagolódásban gondolkodnánk – melyik a lélek, melyik a test. Ennek köszönhető, hogy a Maros állapotára vonatkozó mondatok, például hogy „olyan a szeme, mint a törött üveg", nem marad papírízű poézis. Kettejük szinkronja mindennél érvényesebb színpadi megfogalmazását adja egyfelől az alváshiány és szerek okozta módosult tudatállapotnak, másfelől a háborús létezésben önmagától elidegenedő, önazonosságát elveszítő személyiségnek. Ezért nincs szükség több színészre a további szereplők megtestesítéséhez: a színpadi történések szintjén az objektív valóság eseményei úgy épülnek be a látomásba, mint Maros agyában, és a nézők számára egyazon dimenzió részeként jelenik meg a kettő.

A vallatáskor maga alá vizelő ISIS-es fiú, a két fehér férfi közül választani nem tudó kairói prostituált és lánya, vagy a szerelemből leckét adó, megcsonkított nemi szervű nő éppen azért kiemelkedő jelenetei az

előadásnak, mert ezekben Polgár Csaba rendező a két színészre bízza az összes szereplő ábrázolását sok más jelenettel ellentétben, amelyben vetítést alkalmaz. A vásárolt nőket, a háború borzalmait és az ópium-tripet is szemünkbe tolja a stúdiótér hátsó falát uraló kivetítő, ám a kópia valószerűsége – akár effekt, mint az ópium-spirál, akár dokumentumfotó, mint a lefejezett ember képe – elmarad a jelenvaló színészi test igazságától. A vetítés máskor a színészek által kezelt kamera képeit adja. Egy borostás arc hiperközelije, egy vizelettől csöpögő altest, az értelmetlen részekre széttört ember. A két színész úgy szolgáltatja ki magát a nézői tekintetnek, mint a megidézett háború a civileket. Várom, hogy Nagy kilépjen a nézőhöz, kezébe nyomja a kamerát, mint a *FEKETEország* Abu Ghraib-jelenetében, és ezzel rákérdezzen a szemtanú felelősségére. De Polgár rendezése nem ennyire radikális. Ficza és Nagy összjátéka viszont bőven kínál nézni és gondolkodni valót az előadás saját ügyén túl is. Például arról, hogy micsoda „férfias" összefogás eredménye ez az előadás, amely egyébként épp az erős férfi mítoszát bontja le. Vezető színész és viszonylag pályája elején álló kollégája egyenrangú együttműködése.

Valósággyakorlatok

A NT Gent *Oresztész Moszulban* előadása a Bécsi Ünnepi Heteken

#néző # fesztivál Bécs

Megjelent a *Játéktér* folyóirat 2019. őszi számában.

Az erdélyi néző máig egyetlen találkozása a legkorábbi fennmaradt tragédiaszerző, Aiszkhülosz trilógiájával a 2009-es sepsiszentgyörgyi Reflex Nemzetközi Színházi Fesztiválon történt, mindjárt két, vagy talán három előadással. A krakkói Stary Teatr vizuális és akusztikus *trip*jéből a Robbie Williams–Apollón és Kasszandra apokaliptikus jóslata tíz év után is éles emlékű. A berlini Deutsches Theater vérben úszó előadása pedig betonba öntötte a magyar Thalheimer-kultuszt, amelyet a *Liliom* 2003-as budapesti vendégszereplése és az *Emilia Galotti* Erdélyben is közkézen forgó videofelvétele alapozott meg. Michael Thalheimer rendezése kétszer került színre a Reflexen, és mivel a szállíthatatlannak bizonyuló deszkafal díszletet a vendégjátékra Szentgyörgyön újra legyártották, az első este közönsége az „első" gyilkosságot láthatta a szűz térben, a másnapi előadás viszont a már vércsatakos fal látványával fogadta a nézőt. A két berlini *Oreszteia* így két gyökeresen eltérő, noha egyformán tragikus világképet rajzolt: az elsőben Klütaimnésztra anyai bosszújára került a hangsúly, mintha a

világ amiatt borult volna vérbe; a második az idők homályába vesző és soha véget nem érő vérontások egyik pillanataként mutatta fel az *Oreszteia* halálait. Egyik is, másik is a reménytelenségről szólt. „Tenni, szenvedni, tanulni", harsogta a berlini Kar Aiszkhülosz után szabadon. Csak épp azt nem mondta meg, mit.

Szerencsés nézői előzmény ez számomra, mert az *Oresztész Moszulban*, Milo Rau 2019-ben bemutatott és ebben az évben Európa-szerte számos helyszínen látható előadása innen folytatja: „ki szenved, az tanul", de mire tanít a szenvedés? – áll a kérdés az előadás könyvének borítóján. A miénknél boldogabb színházi kultúrákban, így a magát csak NTGentnek aposztrofáló genti nemzeti színházban is az ingyenes színlap mellett az előadás kísérőanyaga egy pár euróért megvásárolható, lenyűgözően okos, szerény eleganciájú kiadvány. Nyissunk ennek egy zárójelet. A könyvben olvasható esszék és beszélgetések szervesen kapcsolódnak az előadáshoz, komplex értelmezési tartományt teremtenek, és ezzel kitágítják a produkció határait, amely immár nem héttől kilencig megvalósuló „műtárgy", hanem a saját anturázsát, létrejöttének körülményeit, hatástörténetét magába foglaló esemény. Erre ráerősít a dramaturgia is: az *Oreszteia* cselekménye cipzárszerűen zárul egybe a színen az alkotók személyes élettörténeteivel és az előadás próbafolyamatának elbeszélt és filmes dokumentációjával. Ne gondoljunk elvont metateatrális utalásokra, csak olyan közérthető ténymegállapításokra, miszerint az iraki színészek nem kaptak vízumot, ezért nem lehetnek fizikailag jelen az előadásban. Mindenesetre elgondolkodtató jelenség

a Rau-féle kompozíció, ha onnan nézzük, hogy az elmúlt években a színházi #metoo kapcsán magyar nyelvterületen hevesen vitattuk, hogy az előadás értelmezéséhez bármi hozzátartozhatna, ami nem a néző szeme láttára a színpadon történik.

A könyvben Rau egyébként hivatkozik a Thalheimer-előadásra. Bár találóbb volna azt mondani, beszól neki (igaz, név szerint nem említi). „A nyugat-európai színház számára az *Oreszteia* technikai csuklógyakorlat, *akármennyi művért locsolnak is szét a színpadon* [kiemelés tőlem]. Díszítés csupán, utánzata a tragikusnak, mert a produkció születésének kontextusa amúgy mélyen nem-tragikus."[1] Egy, az önmagával elfoglalt thalheimeri művészszínháztól radikálisan elforduló, saját szerepét társadalmi összefüggéseiben meghatározó színházfelfogás szólal itt meg. Az NT Gent Rau vezette alkotócsapata önmagával szemben támasztott követeléseitől leesik az ember álla. Elsősorban nem is azért, mert megvalósíthatatlannak tűnnek – például az, hogy minden előadást legalább három ország legalább tíz különböző településén akarnak játszani, mielőtt leveszik a repertoárról –, hanem mert „nem esztétikai" szempontokat emelnek be az alkotásba.

„Minden előadásban legalább két különböző nyelven kell beszélni a színpadon"[2] – Erdélyben minimum nemzetárulónak kiáltanák ki az ilyesmivel előrukkoló

---

[1] Milo Rau: *Orestes in Mosul – Goldenes Buch III / Golden Book III.* Verbrecher Verlag, 2019. 26. (A másként nem jelölt idegennyelvű hivatkozásokat saját fordításomban idézem.)

[2] A jövő városi színháza. Fordította: Kricsfalusi Beatrix. *Színház*, 2018/11, 40.

színházigazgatót. Pedig a társadalmi közeg, a flamand–vallon külön- és szembeállás mentén oszloposodott belga társadalom, amelyben a NT Gent működik, sokban hasonlít a miénkre. Talán nem meglepő, hogy Rau Romániáról is csinált előadást: 2007-ben alapított színháza, a meglepő nevű Politikai Gyilkosságok Nemzetközi Intézete (International Institute of Political Murder) első előadása, a *Ceaușescu házaspár végnapjai* (2009) a diktátor és felesége perét játszatta újra. Noha a húszéves évforduló évében készült, a *re-enactment* célja nem az ünnepélyes megemlékezés volt, hanem a múlt újrakonstruálása és a kortárs társadalmi valóság faggatása a reprezentáción keresztül.[3] Rau függő. Szociológusból lett aktivistából lett valóságfüggő színházcsináló.[4] Ars poeticája, a globális realizmus, tehát nem a színházi játékstílus, hanem a politikaelméleti értelmében értendő: a globális tőke- és hatalmi viszonyok, valamint azok lokális, a közösségekre gyakorolt hatása foglalkoztatják.[5] És még ennél is tovább megy, amikor azt állítja, nem mindezen viszonyok színrevitele érdekli, hanem

[3] Hasonló törekvés jellemzi a 21. századi dokumentarista színházat, mely kifejezést Rau ugyanazon okból utasítja el, mint a jelenség egyik legfontosabb kutatója, Carol Martin, ti. annak pozitivista felhangja miatt. Martin szerint „igaza van a posztstrukturalistáknak, amikor azt állítják, hogy a társadalmi valóság – beleértve a tudósítást a társadalmi valóságról – konstrukció. A reprezentáció világában nem létezik »valódi valóság«." Carol Martin: Bodies of Evidence. *The Drama Review*, 2006/3, 8.

[4] Milo Rau: *Globaler Realismus / Global Realism: Goldenes Buch I / Golden Book I.* Verbrecher Verlag, 2018, 175.

[5] Vö. Jeffrey Harrod: Global Realism: Unmasking Power in the International Political Economy. In: Richard Wyn Jones: *Critical Theory & World Politics*. Lynne Rienner Publishers, 2001, 111.

az, hogy ami a színpadon történik, valóságként történjen meg.[6] Az *Oresztész...*-ben ez azt jelenti, hogy Rau az aiszkhüloszi ítéletdrámát beoltja a moszuli színészek életébe, akiknek az argoszi Kar szerepében ezúttal nem Oresztész, hanem az ISIS-harcosok ügyében kell igazságos ítéletet hozniuk: bosszú vagy megbocsátás?

Ölni nem kívánunk, megbocsátani nem tudunk. Félelmetes a szabadság gyakorlása. Az *Oresztész Moszulban* legfontosabb jelenete ez, épp ezért annyira sajnálatos, hogy csak felvételről láthatjuk a már említett vízumhelyzet miatt. Micsoda ereje volna, ha a színészek minden játszási alkalommal ott, a nézőkkel egy térben, abban a pillanatban – talán estéről estére másképp – döntenének! Így viszont hasonló hatást vált ki bennünk, mint a tévében látott háborúk: a mediális közvetítés lecsavarja a megrendülés amplitúdóját. Maga az előadás is legitimálja ezt a reakciót: egyik jelenetben az Oresztészt játszó észt-német Risto Kübar és a Püladészt játszó iraki-holland Duraid Abbas telefonon nézik egy közel-keleti bombamerénylet videóját, majd előbbi megállapítja, hogy mintha mindez nem lenne valóságos. Az történik, hogy „[m]iközben képeit [a média] a befogadás helyétől távol állítja elő, és a történés helyétől távol veszi fel, mindenbe, amit megmutat, beleíródik egyfajta közöny."[7]

6 Milo Rau: *Globaler Realismus / Global Realism: Goldenes Buch I / Golden Book I.* Verbrecher Verlag, 2018. 177.

7 Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Fordította: Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor. Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 223.

Kudarc tehát, többszörösen. Csakhogy a fiaskó vállalása szerves része Rau artivista univerzumának,[8] amely a realista művészet szerepét abban látja, hogy az alkotói intenció által nem kontrollálható, önálló valósággal bíró helyzeteket teremtsen, és a biztonságos fikciót hátrahagyva beláthatatlan következményeket indítson el. A kudarc ebben az esetben „nem holmi idő előtt abbahagyott, hozzávetőleges kísérletünk meghiúsulását jelenti, hanem azt, hogy megpróbáltuk a történelemmel, vagyis a történetünkkel való egzisztenciális találkozást."[9] Sőt, ha azt vesszük, hogy Rau a társadalmilag elkötelezett művészet legnagyobb hibájaként rója fel, hogy műalkotást csinál a nyomorból („The transport of misery into the artistic space."),[10] akkor paradox módon épp azt kell sikernek tekintenünk, hogy az *Oresztész Moszulban* nem akar mindenáron meghatni. A mechanizmusa fordított: az artefaktumot exportálja a valóságba, hogy ott lépjen működésbe. Az öngyilkos merénylőével rokon ambíció.

Ha megengedjük magunknak a burzsoá luxust, hogy az *Oresztész…*-t ne valóséggyakorlatként, hanem színházi produktumként mustráljuk, további két jelenet látszik kiemelkedni a színpadi eszközhasználata által. Az egyikben Agamemnón hazatérését látjuk. Ül a vacsoraasztalnál az exházaspár, Agamemnón és Klütaimnésztra, oldalán kinek-kinek az új párja, Kasszandra, illetve

[8] Vö. „artivist (artist + activist)", M. K. Asante, Jr.: *It's Bigger Than Hip Hop. The Rise of the Post-Hip-Hop Generation.* St. Martin's Griffin, 2008, o.n.

[9] Kertész Imre: Hamburgi beszéd az évszázadról. *Lettre*, 1995/2, 7.

[10] Milo Rau: *Globaler Realismus / Global Realism: Goldenes Buch I / Golden Book I.* Verbrecher Verlag, 2018, 181.

Aigiszthosz, és mindenki udvariasan feszeng. Egyszerre látjuk őket videón a moszuli hotelban, annak színpadi rekonstrukciójában fizikai valójukban, és *live* felvételen. Legeltetjük a szemünk a gentiek visszafogott, intellektuális színészetén, premier plánban veszi a kamera az arcokat. A másikban egy ISIS-feleség szólal meg. A lány az előadás moszuli videojeleneteiben Iphigeneiát alakító, nikábban játszó Baraa Ali színésznő osztálytársa volt, mígnem egy nap beparfümözve ment iskolába. Csak ennyi kellett, hogy egy ISIS-harcos pont őt hurcolja el. Az ISIS 2017-es bukása óta a lány kitaszítottként él egy Moszul melletti táborban. A hangját halljuk, és olvassuk az angol felirat fehér betűit: „itt nincs jövő. Segítsetek, mondjátok el mindenkinek, mi történik velünk. Legyen már vége." A képernyő fekete, arc nincs. Pazar intermediális kompozíciók.

Magunkról elmondott történetek

Nemzetiségi Színházak Kollokviuma – Gyergyószentmiklós, 2019.

#néző #fesztivál Gyergyószentmiklós

Megjelent a *Színház* folyóirat 2020. januári számában.
A Magunkról elmondott történetek című összeállításban szerepel továbbá Beretvás Gábor, Köllő Katalin, Proics Lilla és Stuber Andrea kritikája.

Nevének megfelelőn a Romániában élő nemzeti kisebbségek színházi rendezvénye a Gyergyószentmiklóson kétévente jelentkező Kollokvium. A szervezését 2001 óta felvállaló legkisebb erdélyi repertoárszínház, a Figura Stúdió Színház azonban rugalmasan tágítja az 1978-ban gründolt, a rendszerváltás után két nekifutásból újraélesztett fesztivál örökölt koncepcióját: a Kollokviumra rendszeresen meghívják más országok egy-egy kisebbségi magyar társulatát, a többségében magyarok lakta Sepsiszentgyörgy román színházát, illetve más – etnikai és szexuális kisebbségek – színházait. Ebben az értelemben az esemény kimondatlanul feszegeti a kisebbségről, nemzetiségről, nemzetről alkotott fogalmainkat, és az együtt élő közösségek átjárhatóságára helyezi a hangsúlyt. A szervezők és a meghívottak közti egyeztetés alapján megszülető program esztétikailag akkor is sokféle, ha a kőszínházak a nyelvtől függetlenül

hasonló működésben hozzák létre előadásaikat, és a nem írott drámán alapuló produkciók, a kollektív alkotások, az önmagukat performatív eseményként definiáló vagy társadalomtudatos előadások jellemzően a független szférából érkeznek. Olyan változatosságot mutat így a fesztivál, amit évad közben nem érzékelni Erdélyben, hiszen a térséget a kőszínházi *mainstream* dominálja.

A 2019 őszén lezajlott tizenharmadik Nemzetiségi Színházi Kollokvium húsz előadásából ez az összeállítás hét ősbemutatót emel ki. A szatmárnémeti Harag György Társulat *Semmit se bánok*, illetve a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház *Kovács János meghal* című előadásai kortárs erdélyi magyar szövegek színrevitelei: Székely Csaba darabja korábban egy drámaantológiában jelent meg, Hatházi András a IV. dráMÁzat pályázatra nyújtotta be egy apa halálát feldolgozó darabját. A Yorick Stúdió felkérésére írta az erdélyi szászok huszadik századi meghurcolásával egy család történetén keresztül foglalkozó, önéletrajzi ihletésű drámáját, az *Eltűntek*et Elise Wilk. A társulat kollektív munkájából született a csíkszeredai *Ásókapa*, amely a házasság intézményéről civilekkel készített interjúkon alapszik. Színháztörténet és egy állami intézmény performatív identitáskeresése a Bukaresti Zsidó Színház *Jiddis?* című előadása. Egy város szembenézése önmagával a *Romániai napló. Temesvár*. A polgári színjátszás üzemrendjétől legmesszibbre a Giuvlipen Színház varietéje rugaszkodik: a *Sexodrom* hat, magát nőként meghatározó roma ember önprezentációja.

Ezek az előadások változó mértékben fikcionalizált, privát vagy kollektív traumákról szóló, „magunkról elmondott történetek”.[1] Székely darabjában az egykori állambiztonsági tiszt normaként erkölcsi különigazságokat állít fel önmaga legitimálására. A szereplő par excellence szemlélteti azt, amire Slavoj Žižek figyelmeztet: „Az életünkről szerzett belső tapasztalat (a történet, amit elmondunk magunknak, hogy számot vessünk cselekedeteinkről) tehát nem más, mint hazugság – az igazság kívül van, abban, amit és ahogyan cselekszünk.” A *Sexodrom*ban hangot kapó többszörösen kisebbségi emberekre mindez kifordítva igaz: az elbeszélt tapasztalat az ellenük elkövetett cselekedetek külső igazságát tárja fel. A kisebbség önmagáról elmondott története: önelfogadás és felszabadulás. Éppen az, amiért négy évtizeddel korábban a Nemzetiségi Színházak Kollokviuma megszületett.

Manifesztum

Jiddis? Állami Zsidó Színház, Bukarest; *Sexodrom*, Giuvlipen Színház; *Romániai napló. Temesvár*, Temesvári Állami Német Színház

Mi keresnivalója a színházban a manifesztumnak? A bukaresti Állami Zsidó Színház *Jiddis?* című előadása egy történelmi jelenetbe ágyazva teszi fel a kérdést. Az 1920-as évek Romániájában Jakob Sternberg rendező

[1] Slavoj Žižek: Egyszer mint tragédia, másszor mint bohózat. Szeptember 11. tragédiájától a pénzügyi összeomlás bohózatáig. *Eszmélet*, 2009/4, 39.

proletár színházi kísérletekbe fog. Hiába nevezi őt a költő Tudor Arghezi avantgárd zseninek, a színészek elfordulnak tőle, csak lelkes amatőrök szegődnek társul hozzá. Az elutasítás érve ugyanaz, mint egy későbbi, a vasgárdista évekről szóló jelenetben a kultúrfelelősé: a színházba az emberek azért járnak, hogy jól érezzék magukat, nem a közéleti problematikát keresik. A *Jiddis?* szövegét jegyző Peca Ștefan és Andreea Vălean rendező nem foglalnak nyíltan állást a kérdésben. Sternberg kísérletét nevetségesen naivnak mutatják be: a proletárszínház előadásaiban láncot csörgetnek. A kérdés tematizálása viszont önmagában megenged egy másik olvasatot. A szerzők a színházat százötven évet felölelő történetének minden momentumában a társadalomba ágyazva láttatják, abban a meglehetősen egyenlőtlen oda-vissza hatásban, amelyben a társadalmi-történelmi valóság komor feltételeket szab a zsidó színházcsinálóknak, azok pedig a maguk módján igyekeznek erre reagálni. 2019-ben ez azt jelenti, hogy a romániai zsidó népesség a két világháború közti létszámának kevesebb mint fél százalékára (!) csökkent az eltelt hetven évben, a Jiddis Színház társulatát pedig a végletekig megosztja az a kérdés, amely az előadás középpontja: kinek játszunk, és miért jiddisül? Ez a színházpolitikai probléma egyben esztétikai is, mert hatással van a repertoár alakítására, a színészek munkamoráljára, és így az előadások színvonalára. „Nyavalyás tíz-tizenöt néző ha bejön” – hangzik el az egyik jelenetben, ami nem áll távol a gyergyói este valóságától sem: a korábbi Kollokviumokra elhozott előadásaival ez a színház meglehetősen rossz renomét

alakított ki magának, szóval nem meglepő, hogy a fesztivál bő kínálatából mást preferál a közönség. A *Jiddis?* kísérlet egy életunt társulat újraélesztésére. Olyan kudarc, amelynél kívánni se tudnék jobbat számos, profiljába belekényelmesedett erdélyi magyar színháznak.

Az úgynevezett művészszínház kritériumai felől nézve kudarc a Giuvlipen Színház *Sexodrom* című előadása is. A társulat és Bogdan Georgescu rendező műhelymunkájaként létrejött előadás deklaráltan magasról tesz a magas művészetre. Mert „a fehér civilizáció és művészet egész története abúzus és erőszak" – vágja a képünkbe Mihaela Drăgan, és ha az előadás első felében az elkövető megnevezése nélkül sorolta a hat roma előadó az általa tapasztalt hátrányos megkülönböztetést, bántalmazást és szexuális erőszakot, akkor a végén csak úgy záporoznak a nagy nevek: Cioran, Polanski, Bertolucci, Zsoldak… Sokat elmond a romániai színházi struktúráról és kultúráról, hogy az ország legjobbjának tartott Kolozsvári Állami Magyar Színház 2017. márciusi *Rosmersholm*-botrányára egy független, roma, queer csapat reagál. Nekik nincs veszítenivalójuk: se szubvenciójuk, se székhelyük, se kapcsolataik. Bátorságuk többféleképpen értendő. Mindjárt az, hogy hat, a normatív testképtől különböző mértékben, de egytől-egyig eltérő testet állítanak a dekoratív színészlátványhoz szoktatott közönség elé. A „szép, de cigány" nőtől a transz szexmunkásig. A nem standard szexuális identitások saját élmény alapú elbeszélése is olyan valóságokkal szembesíti a nézőt – pl. „csak a mellkasom felét borotváltam le, mert a fűzőből úgyse látszik ki több" –, ami bőven elég az alapvetően

konzervatív romániai néző megfutamításához. (Az előadás kapcsán ezért beszél az egyik legfontosabb román kritikus, Iulia Popovici terápiás öncélúságról, mondván, hogy egy ideológiailag öntudatos produkció csak a „híveket” tudja elérni, társadalmi változást azonban nem hozhat. Tőle eltérően George Ion, a Scena.ro színházi lap szerzője amellett érvel, hogy a színház eredményessége nem ilyen egyenes vonalú ok-okozati hatásokban érhető tetten, és hogy az alteritáshoz való viszonyunk léptéke „körön belül” is eltérő, tehát az érzékenyítés sohasem fölösleges.) Az előadás legnagyobb bátorsága azonban nem is a metszetszemlélet – vagyis a kortárs feminista diskurzus azon paradigmája, hogy egy személyt a különböző csoportidentitásai (LMBT+, roma stb.) miatt halmozottan hátrányos megkülönböztetéssel kezel a többségi társadalom. Hanem a színházcsinálói viszonyulás: a Giuvlipen vakon keresi a sürgető mondanivalójához a formát, amelyet a *Sexodrom*ban jobb híján egy felemás kivitelű varietében lel meg, de vállalja úgy is.[2] Úgy tűnhet, hogy ez a színházi társadalom kollektíve nem találta még meg az önprezentáció eszköztárát.

Hat nő önvallomása a *Romániai napló. Temesvár* is, viszont a *Sexodrom* ügyetlenségével szemben döbbenetesen erős, a színpadi hatáskeltést rendkívül jól ismerő rendezésben. Carmen Lidia Vidu *Romániai napló*-sorozatának harmadik, a Temesvári Állami Német

[2] Továbbgondolásra késztet, hogy a 2019-ben általam látott három roma témájú előadás mindegyike – a *Sexodrom*, a *Cigány magyar* és a berlini Gorkij Színház *Roma Armee* című előadása – nagy erővel megy neki a negyedik falnak, és egy fiktív drámai világ reprezentációja helyett frontális, a néző felé forduló játékot alkalmaz.

Színházban létrehozott darabja a Konstancán, illetve Sepsiszentgyörgyön kidolgozott formulát követi: a roppant visszafogott színészi játék egy dramaturgiailag pontosan felépített, technikailag tökéletes háttérvetítésbe épül be, az erőteljesen szerkesztett autobiografikus szövegek szenvtelenül és viszonylag gyors tempóban hangzanak el. Az origó mindig az adott város. A rigorózus konstrukcióhoz Vidu nagyfokú érzékenységet képes társítani, amikor a próbák kezdetekor színészeivel – akik egy kőszínházhoz képest szokatlan módon maguk dönthettek arról, hogy részt vesznek a produkcióban – egyenként hosszú beszélgetést folytat az életükről. Ily módon sosem tudható előre, melyik helyen pontosan miről fog szólni a *Romániai napló*, nincs felülről érkező rendezői vízió. Ritka ez a befogadó, önmagát alárendelő, a közösség szolgálatába állító rendezői attitűd a romániai színházban. A mélyinterjúkból szerkesztett színpadi monológok személyesek, de szándékosan nem épülnek karakterekké, nem feltételeznek színészi átélést (ellenben fokozott koncentrációt igen), és következetesen cikáznak a fölöttébb intim témák és a társadalmi reflexió között, ezzel szintén aláásva a pszichologizáló szerepív akár öntudatlan építését. A nézőre gyakorolt hatást illetőn ez azt jelenti, hogy nincs lehetőségünk „végigélni", ami elhangzik, így az előadás hetven perce során egyre elviselhetetlenebbül halmozódik a hétköznapinak mondható (!) életutak feszültsége. Hogy például két kislány apukája ivott, egy színésznő szakmailag cserben hagyva érzi magát a társulatában, vagy hogy egy autóstoppoló lányt megerőszakolt a sofőr. Az elbeszélések

két sarokköve 1989, a Temesvárról induló romániai forradalom éve, és 2021, amikor Temesvár Európa Kulturális Fővárosa lesz. Az előadás kimondatlanul sürgeti az össztársadalmi számvetést. Amíg nem fogunk hozzá mi magunk elmondani a történeteinket, a folytatást sem tudjuk átírni.

Hétköznapi emberek.

Előszó Gianina Cărbunariu: *Hétköznapi emberek. Drámák* című kötetéhez.

#műhely Marosvásárhely

Megjelent 2020-ban a marosvásárhelyi UArtPress Kiadó gondozásában. Fordítók: Csűrös Réka (*mady-baby.eu*, *Tigris*), Patkó Éva (*Szolitaritás*, *Eladó / For sale*, *Hétköznapi emberek*). Szerkesztette: Boros Kinga.

Amit most kezében tart az olvasó, nem is drámakötet. Az itt közölt öt szöveg öt pillanatfelvétel a román színház 2000 utáni történetéből, s azon keresztül a román társadalomról. Mely talán csak annyit változott a legkorábbi és a legfrissebb szöveg születése közt eltelt tíz évben, hogy 2019-ben lehangoló mindennapos gyakorlatként ismerjük fel az ezredforduló környékén még sokkolón ható, mert jól eltitkolt kortárs borzalmakat. Hogy, mondjuk, egy fagyizó kislány, nevezzük Mady-nek, csak úgy az emberkereskedelem és gyerekprostitúció áldozatává válhat. Szeretnék szakszerű lenni, amikor e sorokat írom, és csak dramaturgiai kérdésekről, stílusról, nyelvezetről értekezni. Cărbunariu munkássága azonban nem engedi ezt meg, elég néhány replikát elolvasni tőle, hogy ott találjuk magunk „a városok dzsungelében".

Kezdjük mégis onnan, hogy ez a könyv nem tünteti fel, mert nem tüntetheti fel a fordítás alapjául szolgáló

kiadást. Cărbunariu szövegei ritkán jelennek meg nyomtatásban, az itt publikáltak közül csupán a *mady-baby.edu* és a *Tigris* érhető el románul,[1] holott idegen nyelven számos kiadásban megjelentek. Az ok elsődlegesen a szerző alkotói habitusában keresendő: Cărbunariu a színpadra ír. Minden szövege elválaszthatatlan az ősbemutatótól, inkább szükségszerű velejárója annak, mintsem előidézője, kiindulási pontja, mint ahogy azt a drámai színház esetében megszoktuk. A téma, a színészek és a játéktér formálja az előadásszöveget, nem a korábban megírt dráma szabja meg az olvasatot, szereposztást, díszletet. A sorrend egyetlen, kínzó hátránya, hogy nincs *ultima manus*, filológiailag véglegesnek tekinthető szerzői kézirat. Csak egy kiadószomorító üzenet, hogy 'tessék a szöveg, de ne gondoljátok, hogy ez még nem változhat'. Az ebből készülő könyv pedig értelemszerűen aféle fólió-kiadásnak tekinthető, amelyet szerzője „elhagyott", a fordítók és a kiadó irgalmára bízott. Cărbunariu színházcsináló, nem szépíró. Azért ír, mert rendez.

Az előadásokhoz, amelyeket létrehozni vágyott, kezdetben nem talált megfelelő darabot. Megszületett tehát a dramAcum.[2] A bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetem rendező szakán tanuló Radu Apostol, Alexandru Berceanu, Gianina Cărbunariu és Andreea Vălean szeme előtt a Royal Court drámaírói rezidencia-programja lebegett mintaként, a *play development* módszere, amely

[1] Cărbunariu románul megjelent darabjai: *Stop the tempo!* 2004, LiterNet.ro (ebook); *mady-baby.edu*, 2007, Cartea Românească; *Viitorul sună bine*, 2008, Biblioteca TAMper2; *poimâine alaltăieri*, 2010, LiterNet.ro (ebook); *Tigru*, 2017, LiterNet.ro (ebook).

[2] A szójáték jelentése: dráma most, illetve dráma hogyan.

mindközönségesen annyit tesz, hogy egy csapat színházi alkotó a színpad kereszttüzét biztosítja a szerzőnek, így segítve a szöveg kidolgozását. „Azon tűnődünk, és tőled remélünk választ kapni, hogy milyen színpadi szöveget írt volna Caragiale, ha látja a *Pulp Fiction* vagy a *Mindent az anyámról* című filmet." - ezzel a felhívással indították útjára 2002-ben az új évezred román drámairodalmát. A dramAcum első emblematikus előadása a *Stop the tempo*, amely utóbb megjelent a Liternet elektronikus kiadásában, románul azonban máig nem jutott újra színpadhoz. Hasonló mondható el Cărbunariu későbbi darabjairól is:[3] szövegeit csak fordításban játsszák rongyosra.[4]

Mi baja a román színháznak Cărbunariuval, az íróval és a rendezővel? Az elsőre akkor tudunk helyesen válaszolni, ha átfogalmazzuk a kérdést: mi baja a román színháznak az új román drámával? Nem lehet ugyanis nem észrevenni, hogy a 2000 után debütált szerzők darabjai kevés kivétellel ugyanúgy „egy bemutatós" szövegek (egyelőre legalábbis), mint Cărbunariu darabjai, illetve hogy az ősbemutatók gyakran egy állandó

[3] Kivétel a *Tigris*, amelyet az ősbemutató után 2016-ban *Tigrul din orașul meu* címen játszott a Suceava-i Matei Vişniec Megyei Színház (rendező: Bobi Pricop).

[4] A *Stop the tempó*t, a *Kebab*ot, a *Tigris*t játszották már angolul, németül, franciául, svédül, spanyolul, olaszul, lengyelül, csehül, szlovákul, szerbül, bolgárul, görögül, törökül, portugálul, japánul, dánul és magyarul.

munkatárs rendezésében találkoznak a színházi közönséggel.[5] Ezek az alkotói folyamatok nem szálazhatók szét megnyugtatón az írás magányos, az előadáshoz képest *a priori* aktusára, valamint a rendezésre mint a színpadi és játékmódbeli kifejezőeszközök egy mindenek felett álló koncepció értelmében történő irányítására. Szöveg és rendezés szerves egységet alkot Cărbunariu szerzői színházában. Márpedig a repertoárrendszerben téblábolό államilag szubvencionált román színháznak nemigen akaródzik kilépni a dramatikus reprezentációból, melyhez az alap a szerzőjéről leváló, önmagát az új meg új rendezői megtermékenyítésnek felkínáló drámai szöveg volna. Cărbunariu előadásai ráadásul igen jók. Túl azon tehát, hogy az új román dráma mintha akaratán kívül, de természeténél fogva ellenáll a drámaszövegként történő kanonizálódásnak, könnyű elképzelni, hogy például a *Szolitaritás* nagyszebeni ősbemutatójának élménye után egyetlen rendező sem érez leküzdhetetlen vágyat, hogy megpróbáljon egy saját, „érvényesebb" rendezői olvasatot eladni ugyanannak a szakmai közönségnek.

A kérdés második fele, hogy hogyan viszonyul, hogyan értelmezi, triviálisan szólva mennyire taksálja

[5] Gondoljunk az olyan író-rendező párosok munkásságára, mint Peca Ștefan és Ana Mărgineanu (a Romániáról csak jót sorozat, az *Eltűnt év*-trilógia stb.), Mihaela Michailov és Radu Apostol (a Replika Edukatív Színházi Központ égisze alatt készülő produkciói), Mihaela Michailov és David Schwartz (különböző független alakulatoknál létrehozott politikai színházi előadásai), vagy az olyan alkotói kollektívák előadásaira, mint a rendszeresen Mihai Lukács rendezővel dolgozó feminista, roma színház, a Giuvlipen, vagy a Sânziana König – Nico Vacari páros Béznă Színháza.

Cărbunariut a román színház mint rendezőt. Ami a színpadi szövegei vonatkozásában azért releváns, mert a román színház a nagy személyiségek bűvöletében él (lásd a *Szolitaritás* színésztemetés jelenetét), bízvást számíthat tehát a néző vásárlókedvére az a kiadó, amely egy népszerű színházcsinálót publikál. Ismét a rendszerváltás utáni színház szervezeti struktúrájának sajátosságait firtatjuk, ha megállapítjuk, hogy Cărbunariu a hátsó ajtón lépett be a központilag finanszírozott román színházba: külföldi hírnevének és felkéréseinek köszönhető, hogy a bukaresti Odeon, majd a nagyszebeni Radu Stanca beengedték őt is mint a nemzetközi koprodukciók rendezőjét. Meghatározó színházi személyiségként elfogadni azonban továbbra sem hajlandó őt a rendszer: abban az évadban, amikor a *Szolitaritás*t az Avignon-i Fesztivál főprogramjában játszották, a bukaresti Országos Színházfesztivál (FNT) művészeti vezetője a pályakezdők kategóriába válogatta be ugyanezt a produkciót. Cărbunariu élesen bírálta az avíttas fesztiválelképzelést és implicite az egész nemzeti színházi koncepciót.[6] Immár tizenöt éves pályafutása alatt egyetlen előadása sem kapta meg a Román Színházi Szövetség (UNITER) legjobb rendezésért járó díját.[7] A teljes kép ezúttal is komplexebb, rendezői díjat ugyanis az 1991

[6] Iulia Popovici: Un subiect e cu atît mai universal cu cît e mai local – un interviu cu Gianina Cărbunariu [Minél lokálisabb egy téma, annál univerzálisabb – interjú Gianina Cărbunariuval]. *Observator cultural*, 2014. augusztus 1.

[7] 2013-ban „dokumentarista színházi különdíjat" kapott a *Tipografic majuscul* (Nyomtatott nagybetű) című előadása, 2014-ben az *Eladó / For Sale* a legjobb előadás díját nyerte el.

óta évente megtartott UNITER-gálán ritkán vehetett át nő,[8] és a díjazottak átlagéletkora sem azt mutatja, hogy a román szakma sokra tartaná a fiatal rendezőit. Ezt néha *expressis verbis* ki is mondja. *A szebeni tigris*[9] ősbemutatójának krónikása például azt fájlalja, hogy az előadás tehetséges színészeit nem a nagyszínpadon, komoly előadások nagy szerepeiben csodálhatja meg, hanem egy kis színpad minimalizmusában.[10] Szóhasználatában régmúltnak hitt színházi korok nosztalgiája hallik. Azonban a legfontosabb kifogás az egyik oldalon, egyben a legnagyobb érdem a másikon, Cărbunariu társadalmi tudatossága és érzékenysége.

Kíméletlen a kollektív önvizsgálat, amit a román társadalom Cărbunariu darabjaiban tart. Munkái vérfagyasztó pontossággal idézik meg a közérzetet, amelyben a posztkommunista román társadalom él, és mivel két sűrű órában teszik ezt, a nézőtéren ülve tényleg elfog a düh, hogy hogyan tűrhetjük, hogyhogy nem rúgtuk-vertük szét még magunk körül az országot. A kétségbeesés, hogy a rendszer mi vagyunk, általunk él tovább. Mi sem

---

8 Cătălina Buzoianu 1995-ben és 1997-ben kapott rendezői UNITER-díjat.

9 A darab első címe a inspirációul szolgáló valós eseményre, a nagyszebeni állatkertből 2011 decemberében megszökött szibériai tigrisre utal, egyben szójáték a szibériai és a szebeni szavakkal (románul: siberian, illetve sibian). Cărbunariu később megváltoztatta a címet *Tigris*re.

10 Doina Papp: Tigrul sibian si realitatea noastră tărcată [A szebeni tigris és a mi tarka valóságunk]. *Adevărul*, 2013. február 12. A cikk megjelenését követően szűnik meg Cărbunariu 2004 óta folyamatos együttműködése az egyetemi évek alatt kialakított színészcsapatával. Lásd erről Paula Gherghe, Toma Dănilă, Rolando Matsangos válaszcikkét: Punctul mort [Holtpont]. *Arta Politică*, 2013. november 5.

áll távolabb azonban a szerzőtől, mint a *social justice warrior* szerepe. Szövegeiből hiányzik az aktivizmus, a kitapintott problémára adott bármilyen megoldás: a *mady-baby.edu* vagy az *Eladó / For sale* csupán felmutatják, hogy így, ilyen könnyedén történik meg a tragédia. És hiányzik belőlük a nézővel összekacsintó értelmiségi felsőbbrendűség-tudat: társadalomkritikájának célpontja nemcsak a posztkommunista Románia korrupt és műveletlen politikusi-vezetői rétege meg a nagyvállalati kizsákmányolók, hanem a hatalmi pozícióból dirigáló szerző-rendező (!) és a köldöknéző, privilégiumait önfeledten élvező középosztály is. Aki ott ül a nézőtéren. Nehéz lenne megmondani, kinek van itt igaza, és ki a gonosz, ki az áldozat, és ki az elkövető: a lány, akit prostitúcióra kényszerít a pasija, nem vonakodik felhasználni a terhességét, hogy a kikényszeríteni remélt házassággal biztos egzisztenciához jusson (*mady-baby.edu*); a roma közösség képviselője gondolkodás nélkül gettóba zárja népét cserébe a zsíros részesedésért (*Szolitaritás*); a földjeiktől megfosztott parasztemberek folyton azt várják, hogy majd valaki más telefonál, és elkezdi megoldani a problémáik (*Eladó / For Sale*). A szereplő, aki kezdetben empátiát ébreszt bennünk, néhány replikával később megvetésünk tárgya lehet, vagy fordítva. Cărbunariu szereplői mind hétköznapi emberek: gyarló és bűntelen, esendő hősök, tigrisek és *whistleblower*ek.

Cărbunariu témái és dramaturgiája szerves egységben változtak pályája során, az azonban állandó ismertetőjegyének, következetes alkotói programja meghatározó tulajdonságának látszik, hogy valós eseteket desztillál

színházzá, felmutatva általuk a tipikust.[11] Előadásai előkészítését mindig anyaggyűjtéssel kezdi, ebbe a színészeket, munkatársait is bevonja, és igyekszik a lehető legtöbbet megtudni a górcső alá vett kérdésről, mielőtt akár az első replikát is leírná. Célja nem a dokumentarista hűség, sokkal inkább a *mockumentary* (a *Tigris* műfaji megjelölése ez), abból is a görbe tükör, nem az áldokumentarizmus.[12] Cărbunariu színháza olyankor sem akarja verbatimnek láttatni magát, amikor közismert valóságreferenciákkal dolgozik, és akkor is erős teátrális kerettel él, ha viszonylag zárt dramaturgiai formát alkalmaz. A *mady-baby.edu* egységes történetet mesél, nagy drámai feszültséggel, de hallucinatív epizódokkal, és szétzilálva a lineáris ívet. A 2009-ben a marosvásárhelyi Yorick Stúdióban, magyar és román színészekkel bemutatott, a Fekete Márciusról szóló *20/20*-szal aztán megérkezik az azóta minden munkájára jellemző, sajátosan fragmentált műszerkezet. „A kaleidoszkópba nézve az ember forgatja-forgatja, várja a képet, az sehol,

[11] A *Szolitaritás*ban felismerhető valóságos események: 2011-ben a nagybányai polgármesteri hivatal falat húzott a helyi roma közösség által lakott környék és a város közé; 2010-ben nyilvánosságra került, hogy fontos román politikusok foglalkoztatnak háztartási alkalmazottként Fülöp-szigeteki nőket; 2013-ban a híres színész, Sergiu Nicolaescu temetésének körülményei vezettek közfelháborodáshoz; Nemzet Megváltása Katedrális évek óta húzódó, és a mai napig be nem fejezett építésére az állam által kiutalt hatalmas összegek mellett többször szerveztek adománygyűjtést. Az *Eladó / For Sale* a Románia keleti részén 2013-ban folytatott palagáz-kitermelést idézi. A *Hétköznapi emberek* román és külföldi *whistleblower*ek esetét dolgozza fel.

[12] A *mockumentary* (magyarul: áldokumentumfilm) a dokumentumfilm reprezentációs eszközeivel mutat be egy a megtévesztésig valóságosnak tűnő, ám tulajdonképpen kitalált eseményt.

aztán meglátja hirtelen, hogy hiszen amit oly sokáig nézett, az már maga a kép, a változó, ragyogó, örökké alakuló látnivaló.”[13] – írja a *20/20* recenzense. A kaleidoszkóp-dramaturgia jellemzi a *Tigris*t, amely a hírhedt állatkerti incidens képzeletbeli ankétjának formáját ölti, illetve a *Szolitaritás*t, az *Eladó*t és a *Hétköznapi embereket* is, amelyek mind egy-egy ki nem mondott középpont, egy társadalmi-etikai problémafelvetés köré szerveződnek. Az összefüggő kép kognitív megalkotása a néző feladata. Ráadásul nem könnyű feladat ez, mert a szerző folyamatosan játszik a perspektívákkal, így kényszeríti tekintetünk, hogy újrafókuszáljon, ne elégedjen meg az első olvasattal. Cărbunariu színháza maga az észlelés politikája *in action*.[14]

Ez a felforgató erő teszi oly élvezetessé a szövegek olvasását is. Bevalljuk, jelen kiadás előkészítésekor élvezettel olvastuk hangosan a fordításokat, ízlelgetve Cărbunariu metsző humorát, keresve a szereplők önleleplező helytelen szóhasználatának plasztikus magyar megfelelőjét, és önkéntelenül is majdani előadásokban gondolkodva. A kötet gondolata tálcán kínálta magát,

[13] Tompa Andrea: Ahány ház, annyi történelem. *Színház*, 2010/2, 20.

[14] „A színház észleléspolitikájával kapcsolatban kézenfekvő, hogy nem a tézis vagy az antitézis számít, nem a politikai vélemény és elkötelezettség (ami a valóságos és nem az ábrázolt politika területéhez tartozik), hanem az a fajta magatartás, amely nem veszi figyelembe az igazolhatóság és affirmáció szempontjait, másként kifejezve: hogy miként bánik a színház a tabukkal. (...) A tabudöntésre akkor van lehetőség, ha a nézőknek problémát okoz eldönteni, miként viseltessenek azzal szemben, ami a közreműködésükkel történik.” Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Fordította: Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor. Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 224–226.

hiszen a *Stop the tempo* megjelenése óta eltelt tíz évben jócskán érdeklődtek magyar színházak a szerző egyéb darabjairól.[15] Csűrös Réka *mady-baby.edu*-fordítása sok évvel ezelőtt a Nemzetközi Színházi Intézet egy fordítói workshopja során készült. Azóta egyaránt volt az ősbemutató magyarországi vendégjátékának felirata és a magyar *mady-baby.edu*-előadások szövegének alapja.[16] A magyar *Tigris*ből két felolvasószínházi előadás született.[17] A Babits műfordítói ösztöndíjat a Cărbunariu-fordításaival kiérdemlő Patkó Éva a Havi Dráma sorozatban mutatta be a *Szolitaritás*t.[18] Színpadot kérnek a hétköznapi emberek.

[15] A *Stop the tempo* 2008-ban jelent meg a kolozsvári Koinónia Kiadó azonos című román drámaantológiájában.

[16] *mady baby*, 2010, Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár (Borbély B. Emília egyéni műsora); *Kebab*, 2012, Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg (rendező: Balog József)

[17] *A tigris*, 2017, Tein Teátroom, Sepsiszentgyörgy; *A tigris*, 2018, Havi Dráma 27., Marosvásárhely (rendező: Botond Nagy)

[18] *Szolitaritás*, 2019, Havi Dráma 28., Marosvásárhely (rendező: Patkó Éva)

Román színház: túl a jelenen

A 32. Piatra Neamț-i Színházi Fesztiválról

#néző #fesztivál Piatra-Neamț

Angol nyelven megjelent a *Critical Stages* online színházi folyóirat 24., 2021 decemberi számában. https://www.critical-stages.org/24/romanian-theatre-waiting-for-the-present-to-take-shape/

2021 nyarának végén két jelentős haláleset történt a román színházban. Elhunyt Voicu Rădescu, a független színházi mozgalom alapítója, nem sokkal őutána pedig Ion Caramitru, a Bukaresti Nemzeti Színház (TNB) igazgatója. E két meghatározó személyiség távozása sajátos konnotációt adott a Piatra Neamț-i Ifjúsági Színház (TT) által harminckettedik alkalommal megszervezett fesztivál kurátori koncepciójának: Poszt-jelen.

A bukaresti Green Hours jazz-kávézó menedzsereként Rădescu (1955–2021) az ezredfordulótól kezdődően számos fiatal színházcsinálónak adott teret, hogy a Greenben önálló alkotóként, minden kötöttségtől és korlátozástól mentesen próbálhassa ki magát. Húsz évvel később, a mából visszatekintve egyértelmű, hogy Rădescunak köszönhetően a Green Hours bölcső volt a nemzedék számára, amelynek előadásaiban egy új színházi nyelv szólalt meg és forrta ki magát. Itt kezdte pályafutását Radu Afrim, Ada Milea, Ana Mărgineanu, Carmen Lidia Vidu, akikből később díjnyertes művészek

lettek. Gianina Cărbunariu itt hozta létre 2003-ban a *Stop the tempó*t, azt az előadást, amely a posztkommunista Románia innovatív színházrendezőjévé avatta.

Caramitru (1942–2021) vezető színésze volt a rendszerváltást megelőző román színház leghíresebb előadásainak, ő játszotta például Hamletet Alexandru Tocilescu rendezésében (1985), 1989 decemberében pedig egyike volt a Ceaușescu-rezsim bukását a köztévé élő adásában bejelentő arcoknak. Az 1990-es években a kultúrminisztériumot vezette. Elnöksége alatt az UNITER, a román „színházi Oscar-díjakat" osztó szervezet óriási láthatóságra tett szert, a Caramitru által konferált díjátadó gálát 1992 óta főműsoridőben közvetíti a köztévé. 2005-ben a Bukaresti Nemzeti Színház igazgatója lett, halála előtt nem sokkal, 2021-ben is újrapályázta és elnyerte a posztot a következő öt évre. Caramitru Nemzeti Színháza azonban messze nem volt haladó szellemiségű, úgy tűnt, a színészigazgatónak nem célja az ország első színházának megújítása. Szerepe a román színház konzervatív értékrendjének fenntartásában kétségbevonhatatlan.

Vizsgáljuk meg ezt az állítás az UNITER-díjak és Gianina Cărbunariu szerző-rendezői munkássága kapcsolatában. Cărbunariu drámáit szerte a világon számos nyelvre lefordították, színpadra állították és kiadták. Romániában ugyanakkor nem szállhatnak be az év legjobb új drámája versenyébe, mert ez a kategória a még színre nem vitt szövegekre vonatkozik.[1] A legjobb

[1] *Az UNITER 2022-től kezdődően változtatott a kategórián, amely attól fogva az évad ősbemutatói közül jelöli meg a legjobb színpadi szöveget.*

rendezőnek járó UNITER-díj szintén elkerülte: 2013-ban szenátusi különdíjat kapott a *Tipografic majuscul* (Nyomtatott nagybetű), 2014-ben a legjobb előadás díját az *Eladó / For Sale* című munkája, rendezőként azonban soha nem díjazták. S azt is észre kell vennünk, hogy az UNITER ingerküszöbét mindkét esetben egy komoly befolyással bíró fővárosi kőszínházban (az Odeonban) született előadása tudta csak elérni. Aligha tévedünk, ha azt állítjuk, hogy Cărbunariu tehetségét nem ismeri (f)el a román színház.

2021 őszén, amikor Voicu Rădescu és Ion Caramitru életútja lezárul, még nem tudni, miről fog szólni a következő korszak. Ahogy Daniel Chirilă rendező, a TT művészeti tanácsadója a Piatra Neamț-i fesztivál katalógusában fogalmaz: „A kor, amelyben élünk, poszt-jelen: csupán ütközőzóna a volt és az eljövendő között." Az eredetileg a járványhelyzet szülte gondolat e két nagy személyiség távozásával sokkal összetettebb kontextust kapott.

A 2017 óta Gianina Cărbunariu által vezetett intézmény,[2] a TT szervezésében zajló, nagymúltú fesztivál az egyik első, élőben megtartott színházi eseménysorozat 2020 márciusa után. A színház 2020/2021-es szlogenje szerint: „Találkozunk odakint" – és valóban, a tizenöt meghívott román produkcióból tíz szabadtéri. Ez a válogatási szempont bizonyos mértékig garantálta, hogy a rendezvény akkor is megvalósulhat, ha a fesztivál kezdetekor ismét pandémiás védőintézkedések lépnének

[2] *Cărbunariu hét év után, 2024. július 7-étől lemondott az igazgatásról.*

életbe. A kockázat jelentős volt, mivel Románia oltottsági rátája továbbra is lehangolóan alacsony.

Bár első pillantásra semleges és gyakorlatias válogatási szempontnak tűnik szabadtéri előadásokat hívni meg, a kritérium automatikusan kizárt számos színházat, mindazon intézményeket, amelyeknek nem sikerült a COVID-korlátozásokhoz igazítaniuk az esztétikájuk. Árulkodó, hogy a fesztiválra meghívott romániai színházak között mindössze öt kőszínház volt. A független művészek és társulatok, bár küzdelmesen jutottak játszóhelyhez, sokkal találékonyabbak voltak abban, hogy a korlátozó intézkedéseket új lehetőségként hasznosítsák.

Persze a puszta tény, hogy egy előadás kilép a dobozszínpad térformájából, nem feltétlenül vonja maga után a dobozszínpadi esztétika elengedését is. Erre nem jelentenek garanciát a fesztiválon bőséggel reprezentált társadalmilag releváns témák sem, mint például a természet, embertársaink és önmagunk kapitalista kizsákmányolása. Igazi esztétikai kockázatot az általam látott tíz előadás közül mindössze kettő vállalt, és mindkettőt a házigazda TT hozta létre. Közös bennük az is, hogy mindkettő helyspecifikus előadás, Piatra-Neamț-tól elválaszthatatlan, nem utaztatható.

Clemens Bechtel meghívott rendező kutatás alapú hangséta formájában vezeti be közönségét a város történetébe. A *Viitorul din trecut* (A múltbéli jövő) témája a történelmi idő mint tapasztalat. Fejhallgatóval a fülünkön, a színészeket követve indulunk a színház épületéből egy a két világháború között épült, csendes, szolidan

elegáns villanegyed felé. Ebben az építészeti kontextusban szinte nem is lep meg a nyolcvan, száz évvel korábban élt alakok feltűnése az utcán. Csak az elhaladó autók emlékeztetnek arra, hogy az előadáson kívüli valóságban a huszonegyedik században járunk. Kalauzunk, Florin Hrițcu színész hatalmas hátizsákot cipel a vállán: a két világháború közt sok Piatra Neamț-i zsidó férfi hagyta el ezeket a házakat, az otthonukat, gyakran gyalogosan indulva útnak a jobb élet reményében. Az előadás az ő lábnyomukba léptet.

Utunk a huszadik század nagyon személyes, intim történeteiben a Gyerekek Palotája műemléképületében folytatódik. Erős hatást tesz egy jelenet: egy kislány találkozása jövőbeli önmagával. A balett-terembe lépve két szembenéző tükörfal között és két nő felkavaró vitája közepette találjuk magunk. A tükrök a végtelenségig sokszorozzák alakjaikat. Az idősebb én, Maria Hibovski megindító bölcsességgel, szeretettel és egyben kérlelhetetlenül készíti fel fiatalabb énjét arra, ami rá vár. Szülei most haltak meg, árvaházba kell költöznie, és a nővére is hamarosan elhagyja. A fiatal lány, az energikus és kifinomult Cătălina Bălălău pökhendin vitatkozik vele. A megváltoztathatatlan múlt és az elkerülhetetlen jövő csapdaként zárul rá. Nagy erénye az előadásnak, hogy bár irdatlan érzelmi töltettel dolgozik, nem fordul át giccsbe.

Ha *A múltbéli jövő* párhuzamos idődimenziókban kalandozik, akkor a *Va urma. Pe Planeta Oglindă* (Folytatása következik. A Tükör Bolygón) egy párhuzamos, a miénknél magasabbrendű világ gondolatával játszik el.

Gianina Cărbunariu előadásában Piatra-Neamț-ra leszáll a Tükör Bolygó űrhajója, hogy kimenekítve őket új otthont adjon a Földről kiirtottaknak. Mindannak, amit az ember „nem alapvetően szükségesnek” talált: számos állatot, a friss levegőt, erkölcsi értékeket, művészeteket… A „nem alapvetően szükséges” a COVID-oltási kampány kezdetekor érvénybe lépett kategorizálására utal: Romániában a színházcsinálókat a „nem alapvetően szükséges” munkát végzők kategóriájába sorolták a hatóságok, ezért a kampánynak csak egy későbbi fázisában igényelhették az oltást, ami lehetővé tette, hogy újra játszhassanak, próbálhassanak. Cărbunariu előadása disztópiaként indul, a *Sirály* Nyina-monológjával, hogy aztán elsöprő audiovizuális esszévé alakuljon civilizációról, hatalomról, színházról. A TT háromszintes homlokzatát interfészként használó előadás mindvégig egyensúlyban tartja Cărbunariu szövegét és a Dorothee Curio díszlettervező, Cristian Niculescu fénytervező és Andrei Cozlac videóművész tervezte látványt, a teljes homlokzatra kiterjedő, grandiózus és gondolatgazdag fényfestést. Ritkán látunk ma Romániában a kortárs vizuális kultúrát ilyen bátran és intelligensen alkalmazó színházi előadást.

Hétvégén, amikor a színház játszik, lezárják az utcát az autós forgalom előtt, és a járványbiztos távolságokra elhelyezett székeket a színház előtti úttesten helyezik el. A tizenkét színész bejátssza az összes ablakot és erkélyt, a főbejárat előtti lépcsőket és a nézőteret. A színészi munka odaadó, szakmáját magas szinten művelő társulatra enged következtetni. Ebben az előadásban nem is

lenne helye hiúságnak: a színes, rajzfilmszerű jelmezek elfedik az arcot és a fejet is, és az idegen bolygóról érkezett lényekben egyáltalán nem ismerni fel a TT színészeit. A maszk és a testtől elválasztott – mert előre rögzített, fülhallgatóba játszott – hang rákényszeríti a színészeket, hogy a bevettől teljesen eltérő játéknyelvet találjanak. Így képes az előadás kiszakítani az utca valóságából a nézőt. Egészen más show tárul azonban a nézőtéren kívül, szép számban összegyűlő, kíváncsi járókelők elé, akik fülhallgató nélkül, tehát a szöveg és Alex Halka zenéje nélkül érzékelik az előadást: a frenetikus multimédiás látványt és Sinkó Ferenc extravagáns koreográfiáját. Mindkét nézői élmény egyformán érvényes. A *Folytatása következik* huszonegyedik századi népszínház, olyan alkotás, amely tudatosan el akar jutni minden generáció képviselőjéhez, iskolázottságtól és gazdasági háttértől függetlenül minden városlakóhoz, beleértve a digitális bennszülötteket és azokat is, akik talán soha nem jártak színházban, mert azt gondolták, az nem nekik való.

Káprázó szemmel idézem fel az első Cărbunariu-előadást a Green Hours alagsori terében, ahol mindössze három zseblámpával lehetett effekteket teremteni. Cărbunariu ma teljesen más színházat csinál, mint a *Stop the tempo* idején. Mégis, változatlanul ő korának legizgalmasabb román színházi rendezője.

A megbízhatatlan színháztörténeti dokumentum

#konferencia Marosvásárhely

Az írás a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem *Dokumentum és előadás* című konferenciáján 2019. december 13-án elhangzott hozzászólás szerkesztett változata, első megjelenésének helye a *Színház* folyóirat 2020. novemberi száma.

A közelmúlt erdélyi magyar színháztörténetének kutatása igen változatos körülmények közt történik. Egyes színházak évtizedeken keresztül a pusztulásnak átengedett, hiányos és penészedő levéltáraihoz képest a bővülő digitális tárak az átlátható, kereshető teljesség ígéretével kecsegtetnek.

Kérdés, mi jelenthet biztos fogódzót 2019-ben a kutatónak, amikor egy harminc vagy hetven évvel korábbi jelenséget próbál feltárni. Milyen dokumentumokra hivatkozva állapíthatja meg egy színház megalapításának pontos dátumát? Hasznára van-e a gyatra minőségű vagy agnoszkálatlan fotó? Hihet-e a „vizionálási" jegyzőkönyvnek, bár tudja, hogy az abban közölteket erősen megszabta az ideológia és az öncenzúra? És mi a helyzet a kritikával? Támaszkodhat-e a rekonstrukció a kritikára, ha az vendégjáték alkalmával született? Bízhat-e a publikációkban, amelyek szerzőjének kiléte nem egyértelmű? Vagy el kell fogadnia, hogy nincs egyszer

és mindenkorra megírható színháztörténet, csak kutatói interpretáció, nincs dokumentum, csak bizonytalan nyomok vannak az időben?

A színházi levéltárak legérdekesebb része az, ami hiányzik. Mindenekelőtt maga az előadás, amelyet eseményszerűségében rögzíteni lehetetlen, ezért emlékezni is csak úgy tudunk rá, hogy beszédtárgyként megkonstruáljuk. A felhalmozott emlékanyagokat darabonként egymáshoz illesztve kirakjuk a *terra incognita* határos területeit, a fehér foltot körvonalazó ismert territóriumot, majd a hiányzó részre azt mondjuk, ez (a hűlt hely) az előadás. Az előadás mint történés efemer jellegének evidenciáján túl számos egyéb tényezőn múlik, hogy szóra tudjuk-e bírni a színháztörténeti múltat. Az erdélyi kutató számára mindenekelőtt az a probléma, hogy egyáltalán milyen dokumentum áll rendelkezésére. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet állományának egyelőre kisebb része érhető el digitálisan, az erdélyi színházat Erdélyből kutatni pedig a járványhelyzeten kívül sem praktikus, ha minden anyaga Budapesten található. Az előfizetéssel hozzáférhető Arcanum Digitheca „betöltése folyamatban”: bár egyre több sajtóorgánum archívumát digitalizálják, az Arcanum még sokáig nem fogja kiváltani a helyi könyvtárak hírlapgyűjteményét és a színházak sajtódossziéit. Helyben, az egyes színházakban kell keresnünk tehát az archívum fizikai testét. A színházak azonban előadó-művészeti, nem pedig emlékezetintézmények, munkatársaikat semmiféle felkészítés és szabályozás nem segíti a konzerválás és rendszerezés gyakorlatában. A kutatás így azon múlik,

hogy ténylegesen mi hozzáférhető – ha valamely dokumentumról, tárgyi emlékről a színházban senki sem tudja, hol tárolják, akkor az olyan, mintha nem is létezne –, és az, ami fennmaradt, milyen állapotban (vagy pusztulási fázisban) van. A színházi levéltár nemcsak a múltról tanúskodik, hanem elsősorban arról, hogy a jelenbeli színház mit tart abból értékesnek: mit őriz meg belőle folytonosságot vállalva vele, és mit ad át szíves-örömest a felejtésnek, az enyészetnek. Az archívumnak nevezett dohos kamrácskákban érteni meg igazán, mit jelent a mondás, hogy a történelmet a győztesek írják.

Ha mégis kezünkben a doboz, dosszié vagy (sokszor csak) boríték, előbb-utóbb el kell döntenünk, hogy a benne talált anyagok közül mi hordoz megbízható információt. Sajtóműfaji meghatározottságánál fogva „tényközlő dokumentum” a sajtóhír, továbbá annak tűnik a színlap, az előadásfotó és – az emberi emlékezet szubjektív természetétől eltekintve – az adott esemény létrehozásában részt vevő személyek közlése. Példák következnek, amelyek megingatják ezen dokumentumok megbízhatóságába vetett hitünk.

„Szeptember 15-én nyitja meg kapuit a sepsiszentgyörgyi Állami Népszínház” – adja hírül 1948. szeptember 5-én a *Romániai Magyar Szó*. „Szeptember 20-án nyit a sepsiszentgyörgyi állami magyar nyelvű népszínház” – közli szeptember 1-én a *Népújság*. „Szeptember 26-án nyit Sepsiszentgyörgyön a székelyföldi Állami Magyar Népszínház” – írja szeptember 23-án az *Igazság*. „1948. augusztus 23-án nyílt meg Sepsiszentgyörgyön az első állandó színház” – emlékezik meg a színházalapításról

1957-ben Sombori Sándor, a színház irodalmi titkára.[1] A rákövetkező hetven évben a négy különböző dátumból a város és a szakma az augusztust szentesítette.[2]

A Kolozsvári Állami Magyar Színház 1998-ban mutatja be Vlad Mugur rendezésében a *Cseresznyéskert*et, a műsorfüzetben közöltek szerint Tóth Árpád fordításában, dramaturgi beavatkozás nélkül. A KÁMSZ-ban akkor már több éve dramaturgként dolgozó, ilyen minőségében Mugurral is többször együttműködő Visky András személyes közléséből tudjuk azonban, hogy a rendező a próbafolyamat során kezdeményezett kérésére több különböző fordítás alapján ő hozta létre az előadás végleges szövegváltozatát. A színlap szándéknyilatkozat: úgy szól az előadásról, hogy időben megelőzi azt mint idea. Nem referál a megvalósult műalkotásról, sem a bemutatón, illetve a szériajátszás folyamatában beteljesült előadásról. S mint a kolozsvári példából láthatjuk, a bemutatót megelőző alkotói folyamatról sem. A hiányt rögzíteni ebben az esetben azért kiemelten fontos, mert a magyar színházi gyakorlatban formálisan is elismert dramaturg szakma a román hivatalos rendelkezésekben

---

1 Sombori Sándor: Tíz éves a sepsiszentgyörgyi színház. *Korunk*, 1957/12, 1731.

2 „Hivatásos, államilag támogatott intézményként – Sepsiszentgyörgyi Állami Népszínház néven – 1948. augusztus 23-án nyitotta meg első évadját." Veress Dániel: Harminchárom esztendő. tollvonások egy színház pályaképéhez. *A Hét évkönyve 1981*, 280.; „Hol vagytok Ti, akikkel egy heti lázas munka után – 23-án este – már együtt hajoltunk meg az első tapsra Sepsiszentgyörgy meghívott közönsége előtt a színházavatás bensőséges ünnepségén?" Kudelász Ildikó: Az első évad előtt. *Romániai Magyar Szó*, 1993. augusztus 14–15.

a mai napig nem létezik.[3] Hiába a legfontosabb erdélyi dramaturg, és hiába az akkor már Románia legjobb művészszínházi műhelyeként számon tartott KÁMSZ, a papírforma felülírja az úzust, a dokumentum pedig azt örökíti meg.

Mediális sajátosságai miatt a valóság pontos lenyomataként gondolunk a fotóra. Hisszük, amit látunk, tehát amit látunk, azt hihetőnek, értelmezhetőnek gondoljuk. A képek azonban gyakran ellenállnak az összefüggéseket kereső kutatói tekintetnek, és nem tudnak önmagukban jelentésessé válni. Ennek egyértelmű esete a felirat nélküli előadásfotó, amellyel kapcsolatban az azonosítás maga a kutatói feladat: nem a dokumentum felhasználása a historiográfiai munkában, hanem pusztán a használható dokumentum létrehozása az azonosítás által. A digitális fotózás és nyomdatechnika előtti képemlékek esetében a felismerésnek szenzoriális akadálya lehet. A sepsiszentgyörgyi – akkori nevén – Állami Magyar Színházban 1980-ban bemutatott *Woyzeck* színpadképéről fennmaradt egyetlen nagytotál *A Hét* 1982-es évkönyvében jelent meg, és az illusztráción pont az nem kivehető, hogy mit ábrázol. E fotó historiográfiai elbeszélésének nehézségét paradox módon

3 „[...] amennyiben a tényeket nézzük, Romániában a foglalkozások körét meghatározó hivatalos dokumentum (COR – Clasificarea Ocupaţiilor în România) nem ismeri a dramaturg professziót, következésképpen ilyen állás nem létezik, viszont a 2018-as jegyzék tartalmazza a művészeti tanácsadó (consilier artistic) meghatározását (jegyzékszáma: 265401), ami a francia *conseiller artistique* fordítása, de ha ugyanezt az EU honlapján keressük meg, akkor azt találjuk, hogy a németek ugyanezt a foglalkozást dramaturgként jegyzik. Ami jelzi, hogy Romániában dramaturg a jövőben sem lesz." Deák Katalin: A színház sem lehet jobb, mint a saját társadalma. Beszélgetés Visky Andrással. *Játéktér*, 2018/3, 28.

fokozza, ha más dokumentumokat hívunk segítségül értelmezéséhez – amely gesztussal egyszersmind továbblépünk az ebben az írásban vizsgált dokumentumtípusok sorában. A kritika szerint a díszlet „hatalmas, kifeszített, lenyűgöző katonaköpeny[t]”[4] formáz. A korabeli erdélyi színházi szlengben (a román *vizionare*, megtekintés szót magyarítva) vizionálásnak nevezett ideológiai-kritikai főpróba utáni megbeszélésen készült jegyzőkönyv viszont arról számol be, hogy megfelelő anyagi források híján „a katonaköpeny elképzelés nem valósult meg”.[5] A magyarországi vendégjáték nyomán publikált kritikákat olvasva pedig említést sem találunk a díszletről.[6] A magyarázatot Both András díszlettervező és Tompa Gábor rendező adják meg. Both szerint „az elkészült díszlet csak kis mértékben fejezte ki azt, amit közösen elgondoltunk”.[7] Tompától megtudjuk, hogy az 1981-es magyarországi vendégjátékra indulva a díszletmunkások nem pakolták fel a katonazubbony díszletet, mert fölöslegesnek találták.[8] A négyféle dokumentum együttesen sem segít rekonstruálni a színpadképet. A sorok és pixelek közt azonban hírt kapunk a nem realista színpadkép küzdelmes úttöréséről az erdélyi magyar színházban, az előadások bemutató előtti ideológiai ellenőrzéséről, a pályakezdő vendégrendező kiszolgáltatottságáról a kőszínházi apparátusnak.

---

[4] Szőcs Géza: A Woyzeckről. *Igazság*, 1980. szeptember 9., 2.

[5] *Büchner:* Woyzeck *kritikai főpróba jegyzőkönyve*, 1980. június 17., o. n.

[6] Nánay István egyszerűen nyitott színpadként írja le. Nánay István: Hídverők. *Színház*, 1982/2, 26.

[7] Marosi Ildikó: Röpke beszélgetés Both Andrással. *A Hét*, 1982. február 12., 5.

[8] Oral History interjú Tompa Gáborral 2018. augusztus 10-én.

Hasonlóképpen „beszél félre", azaz számol be az utókornak egy egészen más jelenségről, mint ami a tulajdonképpeni tárgya, Farkas Ibolya színész reflexiója a *Szerelem* című legendás Harag György-rendezésről. *A művészi igazság keresése a színész alkotó munkájában* című, 2003-ban megjelent könyv Farkas doktori dolgozatának publikált változata.[9] Ebben olyan előadásokat elemez a színészi munkára fókuszálva, amelyekben ő maga dolgozott. Mint tudjuk, az 1973-ban bemutatott előadás (az Özönvíz előtt című, 1971-es rendezésével együtt) Harag munkásságának fordulópontját jelenti, rendezői stílusa ekkor tolódik el határozottan az expresszionista megoldások felé. Ezt a Lujzát játszó Farkas is rögzíti személyes tapasztalatként számolva be róluk: „Az ábrázoló eszközök szükségszerűen nyersebbekké, keményebbekké, nagyvonalúbbakká kellett váljanak. Nagyobb szerepet kapott tehát a színpadi mozgás, a mozgás stilizálása, ami azonban egy percre sem vált öncélú, szép látványossággá, hanem konkrét tartalmakat fejezett ki. Lelkiállapotokat, kapcsolatokat, kapcsolatok hiányát... Nemcsak a mozgás kapott nagyobb szerepet, de ugyanígy, másképpen kellett bánnunk a hangunkkal is."[10] Vessük össze írását Márton Vera 1973-ban megjelent kritikájával.[11] Farkas Ibolya az 1973-as előadásról

9 Farkas 2003-ban doktorált a *Căutarea adevărului artistic* în *arta actorului* című dolgozatával a bukaresti I. L. Caragiale Színház- és Filmművészeti Egyetemen (UNATC), témavezetője Ileana Berlogea volt.

10 Farkas Ibolya: *A művészi igazság keresése a színész alkotó munkájában*. Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem, 2003, 104.

11 „Az ábrázoló eszközök nyersebbek, keményebbek, nagyvonalúbbak. Nagyobb szerepet kap a színpadi mozgás, a mozgás stilizálása. Ez

írva akaratlanul az ezredfordulón a színházi felsőoktatásban dolgozó művészek küzdelmét dokumentálja. Az akadémiából egyetemmé alakuló színésziskolák oktatóinak kötelezővé vált doktorátust szerezniük. Alkotó, a tudományos kutatómunkát és szakírást többnyire nem örömteli tevékenységnek megélő emberek megpróbálták egyik napról a másikra akadémiai megvalósításokat felmutatni az állásuk megtartása és az intézmény akkreditációs feltételeinek teljesítése érdekében.[12] E bürokratikus szükségszerűség méltatlan megoldásokat is eredményezett.

Látjuk hát, hogy a „tényközlő dokumentumok", amelyeket medialitásuknál és műfajuknál fogva a tények objektív rögzítésére alkalmasnak gondolnánk, nem feltétlenül megbízhatóak, és önmagukban nem is képesek jelentésessé válni. A fotó nem rögzíti a teljes látványt,

nem öncélú, szép látványosság, hanem konkrét tartalmakat fejez ki: lelkiállapotot, kapcsolatokat, kapcsolatok hiányát. Nemcsak a mozgás kap nagyobb szerepet, másként bánnak a színészek a hangjukkal is." Márton Vera: Három *Szerelem*. *Színház*, 1973/8, 23. Az egyező szövegrészeket itt csak röviden idézem. A könyvben három oldalon keresztül tart Márton kritikájának jelöletlen, egyes vagy többes szám első személybe átültetett idézése.

12 „[…] amikor ez az egyetemi státus létrejött, nem volt egy professzor sem az egyetemen. Az akkori rektor, Béres András, úgy látta, alkalmas vagyok arra, hogy doktoráljak, bár 63 éves voltam már akkor, de a rektor is tudta, hogy ha vállalom, akkor biztos lehet abban, hogy meg is csinálom. Tényleg megcsináltam nem egészen két év alatt, s bizony nem volt könnyű, mert gyakran kellett Bukarestbe utaznom, ott doktoráltam a Bukaresti I. Luca Caragiale Színház és Filmművészeti Egyetemen, románul. Így kaphattam meg a professzori kinevezésem." Kultúrpart: Színházmániásnak „született", s nem is tud más lenni. Interjú Farkas Ibolyával. 2012. május 15., https://kulturpart.hu/2012/05/15/szinhazmaniasnak_8222_szuletett_8221_s_nem_is_tud_mas_lenni

a színlapnak nincs ismerete a megtörtént előadásról, a sajtóban megjelenő hírek, közlemények nem a pontosság, az alkotói reflexió pedig nem az őszinteség igényével születnek. (Az itt most nem tárgyalt videofelvételről hiányzik az előadást beteljesítő közönség). Mit találunk az eleve szubjektív véleményként megfogalmazott színháztörténeti leletekben, a kritikákban, elemzésekben, esszékben? A sajtóműfajokkal vont párhuzamot folytatva nevezzük ezeket „véleménydokumentumnak". Az előadásreflexiót nem korlátozza a kameranyílás, sem a hír szűkszavúsága. Látóköre szélesebb, és személyességének köszönhetően meghatározó tulajdonsága a szintetizálás: a leírás, értelmezés, értékelés hármas aktusa által megkonstruálja saját tárgyát, az előadást, olvasatában annak értelmezési mezejét, kontextusát is rögzíti. A kritika mint narratív dokumentum hasznossága ilyenként a színháztörténeti kutatásban egyértelmű.

Amint az is, hogy a szerzői szöveg igen gyakran sok minden másról is referál, mint amit konkrétan kimond, vagy mint ami a szerzőnek szándékában állt. Három, a román kommunista diktatúra utolsó évtizedében megjelent színházi publicisztikát – egy kritikát, egy színházportrét és egy esszét – vizsgálok ebből a szempontból.

Az ideológiai ellenőrzés, amelyről fentebb a *Woyzeck* példáján a színházi előadások kapcsán már volt szó, hasonlóképp öncenzúrára és kettős beszédre késztette a színházkritikát. A nyomtatott szövegben azonban még óvatosabbnak kellett lenni, mert a leírt szó az illékony színpadi gesztushoz képest sokkal inkább konkrét jelentéssel bír, és másnap is megmarad, nem tartható

titokban. A Sepsiszentgyörgyön 1984-ben bemutatott *Zűrzavaros éjszaka* recenzense, Bogdán László ezért szó helyett központozási jelekkel üzen a helyi napilap olvasóinak. A Seprődi Kiss Attila fordításában és rendezésében nagy nehezen, számos vizionálás árán bemutatott produkció egyik revelációja Botka László alakítása volt Spiridon, a sokat szekált inas szerepében. Botka 1952-ben Deési Jenő rendezésében játszotta először ezt az akkor még korához illő suhancszerepet, 84-ben, ötvenhét évesen pedig „egy jellegtelenségben megöregedett szolga” szomorú és nevetséges alakját formálta meg.[13] „Ez a Spiridon már 30 esztendeje(!) inaskodik [...]. Lehetőségeivel vet számot »ebben« a világban, és igyekszik kihasználni lehetőségeit. Akadnak”[14] – írja Bogdán a felkiáltójellel és az idézőjellel célozva a szerepkoncepció áthallásos értelmezési lehetőségére, az évtizedek óta tartó diktatúrára, amelyben a nézőtéren ülők is verve és ügyeskedve öregedtek meg. Amikor Bogdán „üzenő kritikája” kijátssza az aktuális hatalmat, egyszersmind kicselezi az archívum foucault-i törvényét, miszerint az archívum azt foglalja magába, amiről beszélni szabad.[15]

A rendszerkritikus, gyakran áthallásos romániai magyar előadásokról szókimondóan írni a magyarországi kritikának is kockázatos volt. Ennek ellenére a *Színház*

[13] Székely Tamás: Botka László „inaskodásai”. *Megyei Tükör*, 1984. március 28., 3.

[14] (bogdan): Nyüzsgés a város peremén. *Megyei Tükör*, 1984. március 31., 3.

[15] „Az archívum mindenekelőtt annak törvénye, amit ki lehet mondani, a kijelentések mint egyedi események megjelenését irányító rendszer.” Michel Foucault: *A tudás archeológiája*. Fordította: Perczel István. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2001, 168.

folyóirat megalakulásától kezdve foglalkozott a határon túli magyar színházzal.[16] 1971-től, Nánay István belépésétől a szerkesztőségben ez a figyelem felerősödik, és a nyolcvanas években is kitart,[17] bár például a román–magyar határon mindkét irányba egyre nehézkesebb átjárni. Nincs szükség nyílt cenzúrára: a szólás szabadságát térben is korlátozni tudja a hatalom azzal, hogy az előadást és a nézőt (kritikust) elzárja egymástól. A recenzens, hogy a határátkelés törékeny lehetőségét és a szókimondást egyszerre megtarthassa, saját szerzőségéről mond le. Völgyes Péter, Kormos Balázs, Kovács János, Kalmár Pál a kolozsvári színház előadásainak kiváló elemzői a *Színház* hasábjain,[18] akiknek további cikkeit hiába keresnénk máshol: mindannyian az álnéven publikáló Bérczes László alteregói.[19] Inkognitóban marad a sepsiszentgyörgyi színház első négy évtizedének történetét azóta is példátlan alapossággal összefoglaló szerző is. Remetei Andrea nevének semmilyen előzményét vagy folytatását nem találjuk sem a *Színház* folyóirat, sem az erdélyi kulturális vagy helyi lapok korábbi

[16] Az 1968 novemberében megjelenő első szám a Madách Színházban fellépő kolozsvári társulatról is ír. Hermann István: A kolozsváriak vendégjátéka. *Színház*, 1968/1, 16.

[17] Első három évfolyamában a lap összesen két határon túli vonatkozású cikket közöl. Ez a szám 1971–1979 között huszonnyolc, 1980–1989 között pedig harmincnégy (ebből tizenegy az utolsó év során).

[18] Völgyes Péter: Egy lavór víz. A *Zűrzavaros éjszaka* Kolozsváron. *Színház*, 1989/2, 39–41.; Kormos Balázs: Viszem magammal a színházamat. Beszélgetés Taub Jánossal. *Színház*, 1989/4, 31–37.; Kovács János: Csendes éj – Megváltó nélkül. A *Szerelemeső* Kolozsvárott. *Színház*, 1989/6, 43–45.; Kalmár Pál: A várakozás méltósága. A *Buszmegálló* Kolozsvárott. *Színház*, 1989/8, 43–47.

[19] Bérczes László személyes közlése.

számaiban, vagy akár a szentgyörgyi színház munkatársai között, és az internetes keresők is egyetlen találatot adnak ki rá, a szóban forgó cikket. A Sepsiszentgyörgyi évadok. Jegyzetek egy jubileum margójára címen 1989 júliusában megjelent írás olyan részletességgel, mind a művészi folyamatokat és eredményeket, mind a társadalmi és politikai összefüggéseket ismertetve rajzolja meg az intézmény pályaképét, hogy okkal gyanakodhatunk helyi színházi emberre. Aki ugyanakkor írói érzékenységgel ad ritmust színháztörténeti munkájának: a kezdetben magyarázatokkal bőven szolgáló, a kultúrpolitikai korrelációkat értőn találó hosszú bekezdések a cikk írásának jelenéhez közeledve egyre rövidülnek, szinte tőmondatokká zsugorodnak.[20] A középkori krónikára emlékeztető, szűkszavú tényközlés jól érzékelteti a magyarázatok össztársadalmi elvesztését, a növekvő félelmet és feszültséget. Kiváló írói intelligenciára vall az is, hogy a cikk taktikusan nem enged egyetlen nyomon sem végigmennünk, ha szerzője identitását firtatnánk. „Információink meglehetősen gyérek” – szögezi le az indításban a budapesti olvasó, néző pozíciójával azonosulva. Többnyire meg nem jelölt, de helyenként beazonosítható sajtóreferenciái, amelyek mögé szürkén elbújik, javára Magyarországhoz köthetőek. Dukász Anna

[20] „Letiltják a *Boldog nyárfalevél* című új Tamási-produkciót.” „Völgyesi András nyugdíjba vonul. Seprődi Kiss Attila Magyarországra települ.” „Kitelepedési kérelmének engedélyezésére vár Visky Árpád, akit 1986 januárjában a város melletti erdőségben holtan találnak. A hatóságok öngyilkosságnak minősítik az esetet.” Remetei Andrea: Sepsiszentgyörgyi évadok. Jegyzetek egy jubileum margójára. *Színház*, 1989/7, 39–44.

színészigazgatót az igen karakteres „direktrisz-díva" kifejezéssel illeti, amiben a *Film Színház Muzsika*[21] szerzőjének szóhasználatát vélhetjük felismerni, a „sziklából szakított" Kálvin pedig Köröspataki Kiss Sándor metaforikus leírása Nemes Levente alakításáról a *Csillag a máglyán*ban.[22] Ezek alapján azt gondolhatnánk, Remetei az OSZMI dokumentációs tárában ülve írta cikkét.[23] Magyarországi szerzőt feltételezünk az olyan szavak olvastán is, mint „erdőség", de kétséget kizáróan romániait az olyanok, mint az újlatinosan csengő „mikro-staggione". „Itt tartunk." – mondhatjuk a cikk zárómondatát idézve. A diskurzuselemzést sok-sok nyomozással kiegészítve, számos szakíró, szerkesztő, újságíró és színházi ember megkérdezése után sem tudni, kicsoda Remetei Andrea.[24] Színháztörténeti kutatásban tippelni rettentő szakmaiatlanság, mégis, hátha a jövő színháztörténészeinek épp ez jelent majd hasznos nyomot: Veress Dániel

21 „A színház [1968-ban] új igazgatót, direktriszt kapott Dukász Anna érdemes művész személyében." Seprődi Kiss Attila: Nyugdíj előtt?... Az Állami Magyar Színháztól a tagozatig. *Film Színház Muzsika*, 1988. szeptember 3., 4. Megkockáztatható, hogy Remetei a díva szót sem elsőként alkalmazza Dukászra, akivel kapcsolatban Szőcs István írja le, hogy „A színházban lennie kell – dívának és bonvivánnak is." Szőcs István: A színház romantikájáról, azaz a dicsfényről. *Igaz Szó*, 1970/5, 779.

22 „Nemes Levente sziklából szakított kőszál embernek mutatta Kálvint". Köröspataki Kiss Sándor: A harmadik vendégjáték. A sepsiszentgyörgyiek Veszprémben. Új Tükör, 1977. december 4., 29.

23 A nyolcvanas évek második felétől a magyarországi lapok már nem jutnak át Erdélybe.

24 Akiket megkérdezésük (vagy még élő családtagjuk megkérdezése) után immár kizárhatunk: Bérczes László, Bíró Béla, Bogdán László, Darvay Nagy Adrienne, Kerekes Mária, Salamon András, Seprődi Kiss Attila, Sipos András, Sombori Sándor.

szentgyörgyi író 1970-től 1992-ig volt a színház irodalmi titkára. 1989 derekán minden oka megvolt titkolni a kilétét, amennyiben ő írta a jubileumi visszatekintést.[25]

A szerzősége félrevezető az *Utunk*ban megjelent Csehov, Harag, Efrosz[26] című esszének is, bár éppen fordítva, mint Remetei esetében. A cikket aláíró Tompa Gábor azonos a mára nemzetközileg ismert és elismert rendezővel. 1985-ben nemrég fejezte be a próbafolyamat során elhunyt mestere, Harag György utolsó rendezését, a marosvásárhelyi román társulatnál bemutatott *Cseresznyéskert*ét, majd a belgrádi BITEF-en láthatta Efrosz akkor már kilenc éve futó Csehov-előadását. Noha rendezői értelmezésük különböző, mindkét előadás remekmű, Harag és Efrosz „azonos dimenziójú színházi

[25] Veress 1998-ban jegyez egy írást a sepsiszentgyörgyi színház történetéről, amely mutat néhány hasonlóságot a Remetei-cikkel. „Sepsiszentgyörgyöt ebben az időben Erdély Szibériájának becézi az értelmiség", „Sepsiszentgyörgy nem »Szibéria« többé" – írja Remetei. „[…] az idő tájt Sepsiszentgyörgyöt az idekerült értelmiség Erdély Szibériájának nevezte", „Erdély Szibériája Fokfölddé változott" – írja Veress kilenc évvel később a *Látó* augusztus–szeptemberi számában (214). A naptári felsorolás szintén felbukkan, méghozzá ugyancsak a nyolcvanas évek leírásában: „1981. A színház ötödik, 1990 tavaszáig az utolsó magyarországi vendégjátéka. 1982 februárjában letartóztatják, majd öt évi börtönbüntetésre ítélik »rendszerellenes izgatás« miatt a társulat egyik erősségét, Visky Árpád színművészt, általánosító érvényű figyelmeztetésként a színház, de az egész magyar értelmiség felé. 1982. A veszprémi színház utolsó vendégjátéka. Még ugyanabban az évben leállítják a harmadik Színházi Kollokviumot. Az év októbere s következő év márciusa közt zajlik le a már említett Pompás Gedeon-ügy." Veress Dániel: A színfalak előtt és mögött. *Látó*, 1998/8–9, 225.
A kutatás ezen szálát 2023-ban tovább vittem, eredményét az ebben a kötetben is olvasható Javított kiadás: a megbízható színháztörténeti dokumentum című szövegben közlöm.

[26] Tompa Gábor: Csehov, Harag, Efrosz. *Utunk*, 1985. december 6., 7.

nyelven beszél", szögezi le Tompa, mielőtt rátér a moszkvai produkció részletes leírására. Ebben hasonlóan jár el, mint Farkas Ibolya: a bekezdések sorrendjét átszerkeszti, néhol megváltoztatja a ragozást, ahol szükséges, kiegészít.[27] De lényegében az esszé négyötödében forrásmegjelölés nélkül szó szerint átveszi Koltai Tamás 1976-ban publikált Efrosz-kritikájának a *Cseresznyéskert*ről szóló részét.[28] (A Csehov, Harag, Efrosz része lesz az 1995-ben megjelenő *A késdöfés gyöngédsége* című Tompa-kötetnek, s a Koltai főszerkesztette *Színház* folyóirat is recenziót közöl róla.[29]) A kutatásnak, amely eredeti szándéka szerint Harag *Cseresznyéskert*jének indul nyomába, ebben az esetben is érdemes hát perspektívát váltani, és kontextualizálni a szakírás jogos vagy jogtalan megbecsültségét, illetve meg nem becsültségét, az alkotónak a kritikához való viszonyát az írás kapcsán. Hiszen Tompa Gábor a magyar színikritika, köztük Koltai munkásságának egyik leghangosabb bírálója.[30] A foucault-i gondolat

---

27 „Efrosz most arra tett kísérletet, hogy közelebb kerüljön ehhez a csehovi világhoz, és egyszersmind el is távolítson tőle, általánosabb érvénnyel fogalmazva meg, amit talál benne" – olvassuk az egyikben. „Efrosz és Harag arra tettek kísérletet, hogy közelebb kerüljenek ehhez a csehovi világhoz, és egyszersmind el is távolítsanak tőle, általánosabb érvénnyel fogalmazva meg, amit találnak benne" – olvassuk a másikban.

28 Koltai Tamás: Emlékek a jelenből. Két Efrosz-rendezés. *Színház*, 1976/5, 41–45.

29 „Tompa közli azt a cikkét is, amelyet a már halálosan beteg Harag György hatvanadik születésnapjára írt, s ez nem csupán szerkesztői fogás, ez főhajtás. Szépen elemzi Efrosz és Harag *Cseresznyéskert*jét, kimutatva: mennyi közös vonás van a két nagyon különböző színházi alkotó e munkájában." Nánay István: Könyvek Erdélyből. *Színház*, 1995/11, 39.

30 „Nem szeretném, ha bombasztikus kijelentésnek hatna az, hogy

kiegészítést kér: az archívum nemcsak annak a törvénye, hogy miről szabad beszélni, hanem annak is, hogy kinek szabad beszélni, s hogy az adott kor, társadalom, szakmai közössége által beszédre feljogosított személy hogyan él jogosultságával.

A színháztörténeti kutatás kénytelen belátni, ami az archivológia számára nem újdonság. Hogy a dokumentum nem tényeket rögzít, hanem a szerző (legyen az fotós, irodalmi titkár, újságíró vagy alkotó) rendelkezésére álló valóságszelet kultúrafüggő értelmezését, amely nem tehet mást, mint átengedi magát az újabb korok és kultúrák újabb értelmezéseinek. Ezért állíthatja Derrida, hogy az archiválás ugyanolyan mértékben hoz létre jelenségeket, mint amennyire tudósít jelenségekről.[31] Az utókor ezért találja megbízhatatlannak: mert nem hozza vissza az eltűnt időt. Nem a dokumentummal van a baj, hanem az elvárásainkkal.

Köszönöm Boros Csaba zeneszerző, előadóművész segítségét!

---

nekem rossz a véleményem a magyar kritikáról és színjátszásról általában. [...] Van olyan jelentős színikritikus, aki egy évben egyszer leírja, hogy a magyar színjátszás nem létezik, rossz, és utána egy éven keresztül visszavonja ezt. [...] Ha az embernek van íráskészsége, akkor a toll szalad, és ha epét teszünk a töltőtollba, akkor az ömlik a lapokra is. Ezért nagyon fontos az írásban az erkölcsi, etikai hozzáállás." Tompa Gábor hozzászólása *A Hét* című marosvásárhelyi lap a színházkritikáról szóló összeállításában: *A Hét*, 2006. május 30., 7.

[31] „Az archiváció nemcsak rögzíti, de legalább annyira elő is idézi az eseményeket." Jacques Derrida: *Az archívum kínzó vágya*; Wolfgang Ernst: *Az archívumok morajlása*. Fordította: Bereczki Péter, Lénárt Tamás. Kijárat, Budapest, 2008, 25.

Mit csinál a teatrológus?

#műhely #konferencia Budapest

Elhangzott *A dramaturgia és a dramaturg változó helyzete a 21. században. Radnai Annamária Emlékkonferenciá*n, Budapesten, 2021. október 15-én.



Hallgasd meg az alábbi esszét és folytatásaként egy beszélgetést Dálnoky Réka dramaturggal!



Mit csinál a teatrológus? Rendkívül személyes kérdés, átgondolását nem úszhatom meg. Személyes abban az értelemben is, hogy nem tudományos kutatás, nem intézményi álláspont, hanem az enyém, és olyan értelemben is, hogy szorongva állok vele a nyilvánosság elé. Írás közben azon igyekeztem, hogy felidézzem magam előtt egyikőtök-másikotok arcát, mintha őhozzá szólnék, vagy mintha Radnai Annamarihoz, Lengyel Annához fordulnék a tanácsát kérve.

Boros Kinga vagyok, hobbidramaturg, hobbiszakíró és megélhetési egyetemi oktató. A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemről kapok havi fixet, ahol nyolc kurzust tartok hetente. Szakírással, szerkesztéssel az elmúlt évben annyi pénzt kerestem, amennyi egy frissdiplomás dramaturg legelső honoráriuma egy gyengén finanszírozott vidéki színházban. Dramaturgként annyi

produkcióban vettem részt öt év alatt, ahányban az előttem szóló igazi dramaturgok egyetlen évadban. Ebből a pozícióból szólalok itt meg.

A kilencvenes évek végén voltam pályaválasztó középiskolás. Azokban az években, amelyekben a sepsiszentgyörgyi színház eddigi története legizgalmasabb, egyszersmind legkíméletlenebb átváltozásán ment keresztül. Színháznézői öntudatra ébredésem Bocsárdi László és csapata útkereső előadásain történt meg. A dramaturg szót először Sebestyén Rita neve mellett láttam leírva, olyan előadások színlapján, amelyekről azt gondoltam, nemcsak nézni, hanem létrehozni is élmény lehet. Ekkoriban történt, hogy az osztályfőnököm, Salamon András kezembe adta a *Színház* folyóirat két lapszámát. Egy utólagos narratívában ez a két szám meghatározónak bizonyul a szakmai identitáskonstrukcióm öntudatlan kialakulásában. Az 1997. júliusi számban Visky András Hermészi szerepben című esszéjét olvastam a dramaturgról. Azt értettem meg belőle, hogy van még olyan szerepkör a rendezőn kívül, amelyben az ember egyszerre lehet gondolkodó és alkotó (noha ezt a két minőséget kimondatlanul is leválasztani látszott akkor, és látszik most is az az erdélyi színházat kitartóan domináló szemlélet, amely a romantikus zsenikultusz talaján állva egymást kioltónak tételezi az inspirációt és a reflexiót). Ez az írás annyira magától értetődő természetességgel beszélte el a dramaturg mint evidenciákra rákérdező, produktív szkepticizmusát munkamódszerré avató színházcsináló alakját, hogy kétséget nem hagyott bennem afelől: az előadás létrehozásának kőszínházi

folyamatában dramaturgnak lenni a legvagányabb, és számomra legalábbis az egyetlen opció. A másik írás az 1998 márciusi számban jelent meg, Jákfalvi Magdolna felvezetője a posztmodern színházról szóló összeállításhoz. „Nevezhetnénk akár krumplisalátának is, ha ez a hangsor nem lenne már foglalt” – fogalmazott Jákfalvi a posztmodern színházi jelenség fogalmi tisztázásának lehetőségeire célozva. Ekkor már meg-megkérdezte a környzetem, hogy mi az a teatrológia szak, ahová felvételizni készülök, és mivel ez a magyar fül számára visszataszítóan idegen hangsor inkább enged gondolni a teológiára, mint a színházra, rendszerint ezzel a jákfalvimagdis huszárvágással rekesztettem be e kérdezősködést, hogy teatrológia, dramaturgia vagy színháztudomány, mindegy is, nem az elnevezés a fontos, hanem hogy Hermész leszek!

Hogy az elnevezés mégis mennyire fontos, annak tudatosítására csak sokkal később adódott helyzet. Az egyetemet még úgy végeztem el, hogy egytől-egyig színháztudományi tantárgyaink voltak, a dramaturgia gyakorlati vonatkozásairól pedig nem a tanáraimtól, hanem attól a két színész-rendezőtől tanultam a soknak nem nevezhető legtöbbet, akikhez bekérezkedtem próbafolyamatra. Dimény Árontól azt tanultam meg, hogy a dramaturgnak nem szabad közvetlenül a színészhez szólnia, akkor sem, ha ugyanazt képviseli, amit a rendező. Keresztes Attilától azt, hogy a rendelkezőpróbán a rendezőnek szabad csak cigarettáznia, de neki igen. Mindkét tanítás arról szólt, hogy mit *ne* csináljon a dramaturg, és a határátlépés megállapítása mindkét esetben rendezői előjogokat,

egyeduralmat konstituált. Így tulajdonképpen tényleg olyasmit tanított, amit akkoriban nemhogy az oktatás, hanem a szakmai közbeszéd sem artikulált: az erdélyi magyar színház erőteljesen hierarchikus strukturális berendezkedését. Amelyben valóban édesmindegy, hogy mi a neved, teatrológus, dramaturg, vagy krumplisaláta, ha egyszer nem rendező.

A pályakezdő évek kritikusi, majd szabadúszó dramaturgi tapasztalatával érkeztem a felsőoktatásba, ahol immár élesen kell feltennem újra és újra magamnak a kérdést, hogy mit fed a teatrológia, mit a dramaturgia, használhatjuk-e szinonima gyanánt a kettőt. Milyen következményekkel jár a differenciálatlan megfeleltetés a kurrikulumra nézve? Mit eredményez a szak meghirdetésében? Formálhatjuk-e a színházi rendszer gondolkodását a szóhasználattal? Megengedhetjük-e magunknak a specializálódás luxusát? Mindezekről mint magánember gondolkodom, hangsúlyozom, nem mint az intézmény képviselője, ahol egyébként nem is olyan beosztásom, hogy hatáskörömbe tartozna az intézményi koncepció.

A teatrológusképzés Romániában nagyjából egyidős a felsőfokú színész- és rendezőképzéssel, a bukaresti színművészetin 1953 óta létezik kisebb-nagyobb megszakításokkal, jelenlegi neve „Teatrológia – kultúrmenedzsment, színházi újságírás". A névből kihallani, hogy ebből a szakból hiányzik a produkciós dramaturg képzése, de legalábbis nem az a meghatározó irány. Aminek oka, szoktuk mondani, hogy a román színházi kultúra nem ismeri a színház és az irodalom közt „fordító" dramaturgot, mert a nagyon későn, mindössze a 19. század

végén intézményesült román színház igen hamar „szintet lépett”: az 1920-as években Ion Sava, majd az ötvenes években Liviu Ciulei határozott állásfoglalása révén teatralizálódott, levedlette magáról azt az elképzelést, hogy az előadás a drámaszöveg függvényeként valósul meg. Így a dramaturgia mint egy produkcióban a színpad és a szöveg között közvetítő funkció irreleváns szempont volt.

Mégsem kenhetünk mindent a román színházi hagyományra. Egyrészt mert a kortárs román színház az utóbbi években rátalálni látszik a drámaíró és a dramaturg korábban nem egyértelmű nyelvi megkülönböztetésére. A *dramaturg de scenă*, vagyis színpadi dramaturg szókapcsolatra bőven ad ki találatot a Google, és mindjárt az elsők közt több olyat olvashatunk, amely a drámaírótól, az irodalmi titkártól és a rendezőtől is különböző színpadi, tehát produkciós dramaturg munkáját taglalja, annak fontosságára hívja fel a figyelmet. Másrészt a romániai magyar színházakban folytatott történeti kutatások során nem tudjuk nem észrevenni, hogy a dramaturgia gyakorlata már akkor is aktívan létezett, amikor még nem hívták annak. A romániai foglalkozások besorolása nem ismeri ugyan sem a színpadi dramaturgot, sem az intézményi dramaturgot mint szakmát, viszont szerepel rajta az irodalmi titkár, az irodalmi referens, a művészeti tanácsadó és a művészeti titkár – olyan pozíciók, amelyek, a színháztörténeti példákból is látjuk, megfelelő jogi keretet tudnak adni a dramaturgi tevékenységnek. Hadd idézzek kettőt. Az egykori nevén Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház dokumentumait figyelmesen

olvasva világosan látszik, hogy Veress Dániel, aki 1970 és 1992 közt a színház irodalmi titkáraként dolgozott, nemcsak annak az intézményi dramaturgiának nevezhető stratégiai gondolkodásnak volt fontos alakítója, ami a repertoárt az ideológiai ellenőrzés igen bonyolult kultúrpolitikai kontextusában színházilag érvényessé tette, hanem jelen volt a próbafolyamatokban is mint első néző, mint a produkció jóbarátja[1] és rossz lelkiismerete.[2] Hasonló képet fest a feladatköréről Kovács Ferenc, a legendás nagybányai, később szatmárnémeti színház első irodalmi titkára, későbbi rendezője: „Az olvasópróbákon kötelezően részt kellett vennem. Össze kellett állítanom nemcsak a lehető legfontosabb dokumentációt íróról és darabról, de a darab nyilvános elemzése is a feladataim közé tartozott. A *Háború és béke* esetében például a regényt kellett ismertetnem, a piscatori dramaturgiáról és a darabról kellett beszélnem. A rendelkező próbákon nem mindig, de az emlékpróbákon kötelezően részt kellett vennem. Ezt Harag is megkívánta rendezései alkalmával. Én voltam a friss szem a próbákon."[3] Végül egy utolsó példa abban a gondolatmenetben, amely a romániai színház és a dramaturgia

---

1 „A dramaturg a rendező jóbarátja – tanította Nádasdy Kálmán." Bogácsi Erzsébet: Iglódi István a József Attila Színházról. *Magyar Nemzet*, 1982. október 2., 10.

2 „[A] dramaturg nem a »szöveg-preparáló«, nem az olvasópróbákon a végleges szöveget kialakító, majd az előadás alkotási folyamatából visszahúzódó személy, hanem a rendezőnek egyfajta rossz lelkiismerete, aki végig az előadás dramaturgiáján dolgozik." Hegyi Réka: Huszonnégy kérdés Tompa Gáborhoz. *Látó*, 1998/8–9, 233.

3 Boros Kinga: „A szerencse fia…" Befejezetlen interjú Kovács Ferenccel. *Látó*, 2006/8–9, 7.

egyetlen mondattal el nem intézhető viszonyát firtatja: a kolozsvári Babeș-Bolyai Tudományegyetem teatrológia szakának kiadásában előkészítés alatt áll egy románnyelvű kötet, aminek gondolatát a kezdeményezők elmondása szerint az irodalmi titkár térvesztése szülte: a potenciális szerzőkhöz intézett felhívás arra a riasztó jelenségre irányítja a figyelmet, hogy az irodalmi titkár kiszorulni látszik hagyományos feladatköréből, speciális tudása helyett egyre inkább adminisztratív teendőit hangsúlyozza a rendszer.[4] Vagyis *volt* a román színháznak is olyan periódusa, amelyben az irodalmi titkár nem funkcionárius, hanem lessingi figura volt. Olybá tűnik tehát, mintha arra, hogy az erdélyi magyar intézményi kultúrában ma mennyire érvényesül a dramaturg jogköre, nem annyira a román színházi hagyomány, mint inkább a kortárs folyamatok volnának hatással.

Mennyire érvényesül a dramaturg jogköre? Nézzünk rá erre. Két, a román és a magyar szakma által egyaránt reprezentatívnak tekintett, kiemelten értékes munkát végző erdélyi társulat 2021 őszén aktuális repertoárját néztem át. Egyiknek a 20 műsoron lévő előadásából 14-ben dolgozott 12 különböző dramaturg (egyik előadásban két dramaturg). Közülük 3 vendégként, a rendezővel érkezett (ketten nem is magyar nemzetiségűek), 9 pedig a színház saját alkalmazottja volt az adott bemutató pillanatában. A 9-ből 5 mára nem a társulat tagja, és nem is dolgozik a szakmájában. Mindössze egy személy neve köthető egynél több (szám szerint 4) bemutatóhoz.

[4] *A kötet azóta megjelent: Raluca Sas-Marinescu – Elisabeta Pop (ed.):* Ariel din spatele scenei. *Presa Universitară Clujeană, 2022.*

A másik példám esetében 15 címet találunk a repertoáron, ebből 3-nak a stábján tűnik fel dramaturg, 3 különböző személy, egyikük sem áll a színház alkalmazásában, viszont ketten közülük többedjére dolgoztak az adott rendezővel.

Deák Katalin módszertanilag ennél sokkal pontosabb, színháztörténeti jelentőségű kutatásából tudjuk, hogy 2010-2017 között, azaz 8 év alatt 20 erdélyi magyar társulatnál bemutatott 663 előadás alig több mint egyharmadában dolgozott hivatalosan dramaturg, ekként megnevezett alkotó. A 235 „dramaturgos" előadásban 103 különböző személy.[5] Statisztikailag számolva tehát az erdélyi dramaturg egy munkát jegyez négyévente. Ez a rendkívül nagy szórás a valóságban azt jelenti, hogy néhány dramaturgot rendszeresen foglalkoztatnak (mint hallottuk az első példámból, létezik olyan, akinek négy előadása fut), a többség pedig alkalmi munkatárs. Ha tovább értelmezzük, a statisztika arra enged következtetni, hogy a dramaturgi munka megmagyarázhatatlanul vonzó, sokan próbálják ki maguk benne, ugyanakkor ezzel arányosan nagy a fluktuáció és pályaelhagyás is (az első példában említett 9 dramaturg fele váltott már szakmát, amikor a neve még szerepelt a plakátokon). Ezt a megállapítást megerősíti, ha a konkrét személyekre gondolunk: Visky Andráson és Czvikker Katalinon kívül nem ismerünk más, 40 év fölötti aktív dramaturgot Erdélyben. Pedig a magyar nyelvű teatrológusképzést a kilencvenes években szervezték meg, az első évfolyamok

[5] Deák Katalin: Segít vagy akadályoz? – a dramaturg és az intézmény viszonya Erdélyben. *Játéktér*, 2019/4, 52.

végzettjei tehát a 45-50-et tapossák. De felőrölte, vagy csak egyszerűen kiejtette őket a rendszer.

Úgy tűnhet, túl nagy hangsúlyt fektetek a dramaturg intézményi viszonyaira, és mellőzöm a legalább akkora meghatározó erővel bíró szakmai kapcsolatokat. Azért teszem, mert a dramaturg mint a rendező kreatív munkatársa rendszerszinten akkor is kiszolgáltatott, ha ténylegesen a rendező jó barátja: hiszen ebben a konstrukcióban ő a rendező csatolmánya, *plus one*, aki nem önjogán érvényesül. Nem őt hívják meg egy munkára, hanem a rendezőt, így tulajdonképpen nincs közvetlen hatása arra, hogy a jövőben fog-e munkát kapni. Szerencsétlennek mondható ez a függés egy olyan munkakapcsolatban, amelynek szerves része a termékeny egyet nem értés. Meddig mehetek el a rendezést próbára tevő kérdéseimmel, lehetek-e tényleg belső kritikus, vagy folyton „vigyáznom" kell, taktikusan simulnom, hogy legközelebb is engem vigyen magával a rendező? Nincs öröm abban, és megkockáztatom, eredményes sem lehet az a munka, amely közben azon kell gondolkodni, hogyan tegyem magam nélkülözhetetlenné, és hogyan ne sértsem meg a rendszer konszolidált határait. Ezt az óvakodást a pályakezdők azonnal megismerik, amint a képzésbe lépve azzal szembesülnek, hogy dramaturgi foglalkoztatottságuk nem rendszerszinten szervezett, hanem mindenki csak a maga szerencséje kovácsa, és ez a „kovácsolás" az intézményi kereteken kívül történik. Ezen a ponton már nem elmélkedhetünk szabadon a krumplisalátáról: a teatrológia szakot a romániai felsőoktatási akkreditációs előírások az elméleti képzések

körébe sorolják, míg a színész, bábszínész, rendező, látványtervező és koreográfia szakot a gyakorlati képzések körébe. Én leginkább ebben a felsőoktatási anomáliában látom az erdélyi dramaturg el nem ismertségének okát. Mert így a rendező-dramaturg együttműködés már a legfiatalabbak számára sem magától értetődő, nem alap, hanem valami extra, hiszen valóban extrakurrikuláris, nemcsak a teatrológusoknak: a rendezőtanárok sem tanítják, hogyan érdemes dramaturggal dolgozni, valami, ami extra szervezést igényel, extra nyűggel járhat. A dramaturgnyi űr, ahogy Upor László fogalmaz,[6] természetesen megképződik a rendezőszakos hallgatók felkészülésében, de abba sokkal kézenfekvőbben csusszan bele a látványtervező szakos diáktárs, akinek a közös munka, a teatrológussal ellentétben, része a kurrikulumának. Így sokszor a tervezőnek jut a koncepció kialakításában résztvevő inspiráló társ és az első néző szerepe is.

Mit csináljon a teatrológus? Ha magáénak érezte a teatrológia teoretikus vonatkozásait, és amíg képes derűsen azt gondolkodni, hogy a dramaturg mint „belső kritikus” és a kritikus mint „külső dramaturg” a teatrológus szakmájának a két arca, addig megélheti a szakmája gyakorlásának örömét az írásban. De ne legyenek illúzióink: az erdélyi lapokból ugyanúgy kiszorult a színházi szakírás, mint a magyarországiakból, a színházi élet még a magazinok számára, magazinos hangvételben sem vált ki érdeklődést, az egyetlen szaklap pedig, a *Játéktér*, háromhavonta jelenik meg. Az anyagi megbecsülés

[6] Upor László: Aki már tegnap. *Színház*, 2021/3, 26.

ugyanannyira hiányzik, mint a szakmai – a dramaturgnál rosszabbul fizetett és még inkább lesajnált, sőt megvetett színházi ember csak a kritikus. Ráadásul a szakmai közgondolkodás nem engedi meg az átjárást: míg a színész-rendező-színházigazgatói pozíciók metszhetik egymást, a kritikus és a színházcsinálók között átléphetetlen küszöb meredezik, egy deontológiai *clear-cut*. Hiába hát, hogy a teatrológusképzésben szabadon váltogatható opcióként próbáljuk megjelölni a két munkát, a piacra kikerülve azonnal azt a visszajelzést kapják, hogy el kell dönteniük, hol állnak. És aki nincs velünk, az csak ellenünk lehet ugye. Nem véletlen, hogy a kritikusaink is eltűnedeznek, mire elrúgnák a negyvenet. Ha pedig mindig fiatalok művelik a szakmát, akik gyorsan kiégnek, elhagyják a pályát, még mielőtt felnőhetnének mint szakírók, s helyükre új kezdők lépnek be, akkor a színházi sajtó örökös kezdő marad, és képtelen betölteni funkcióját, ennek folytán validálni sem tudja önmagát a szakma szemében, vagyis egyre kevésbé lesz vonzó a képességes fiatalok számára. Ördögi kör, amelyben kódolva van a kisebbrendűségi komplexus és a tanult öngyűlölet.

Tépelődöm. Huszonöt év nem volt elég érvényesíteni a professziót. Vajon a teatrológia éppúgy kihalásra ítélt szakma, mint egykor a lámpagyújtogató vagy a drótostót? – hogy két olyat mondjak, amellyel teatrológusként közösséget érzek: egyik megvilágít, a másik egybetart.

Rendszerből törölve.
Eltűnt nők a kortárs erdélyi magyar színházban

#konferencia Kolozsvár

Az írás a Babeș-Bolyai Tudományegyetem *Láthatatlan (színház)történetek. Női nézőpontok* című konferenciáján 2021. december 2-án elhangzott hozzászólás szerkesztett változata, első megjelenésének helye a *Színház* folyóirat 2022. márciusi száma.



Hallgasd meg az alábbi esszét és folytatásaként egy beszélgetést Bekő Fóri Zenkő színésznővel!



Tehetség és szerencse az a két paraméter, amelyek alapján a színház világában szakmai érvényesülésről beszélni szoktunk. A színházat természeténél fogva és ideálisan meritokratikus közegnek tételező alapállás egyfajta romantikus zsenikultusz továbbörökítőjeként a színházi alkotó veleszületett, objektíve nem mérhető és nem leírható, de nagyon is érzékelhető „istenadta tehetségét" tartja az érvényesülés legfontosabb tényezőjének. Színművészeti felsőoktatásban beszélnek időnként hallgatókról, akik olyan tehetségesen lépnek be a kapun, hogy a képzés során mást sem kell tenni velük, csak vigyázni, hogy el ne rontsuk őket. A mondás rávilágít arra, hogy mennyire kevéssé definiáljuk, mitől válik valaki – az adott

színházkulturális kontextus számára – jó színésszé, rendezővé stb. Emellett a „vakszerencse” az az úgyszintén megmagyarázhatatlan, irracionális természetű összetevő, amely a sikerhez nélkülözhetetlen. Ilyen ez a popszakma, szokás mondani mintegy vigasztalásul a pálya kiszámíthatatlanságára utalva. Közös a két faktorban, hogy mind az alkotó egyén hatáskörén, mind az alkotó közösség tudatosságán kívül helyezi, misztifikálja azt a kérdést, hogy a szakmának nevezett hálózat kit fogad be magába, és kit enged el. Nem véletlen, hogy a szakírás sem tematizálja közvetlen példákon keresztül a kihullás miértjeit, sem az egyéni működésmódot, sem a társulatpolitikai okokat, a rendszerszintű sajátosságokat, sem a tágabb, gazdasági-társadalmi összefüggéseket. Abban a diskurzusban, amelynek fő csapásirányát a rivaldafény jelöli ki, értelemszerűen nincs szókészlet az eltűnés reflektált leírására. Így tabusodik, kerül az egyéni kudarc dimenziójába a jelenség, és válnak elbeszélhetetlenné a személyes történetek.

Az artikulálás nehézségét szemlélteti, hogy a *Színház* folyóirat az elmúlt években többször akart a centrumtól eltávolodott vagy pályaelhagyó alkotókról tematikus összeállítást készíteni,[1] a terv azonban mindig megrekedt, mert a szerkesztőségben nem találtuk a prezentáció olyan módját, amelyben egy pályáról lesodródott ember biztosan nem érzi magát szégyenpadon. Nem

[1] *Herczog Noémi, Králl Csaba, Molnár Zsófia, Rádai Andrea, Tompa Andrea, illetve később Kelemen Roland és Schuller Gabriella kollégájaként 2016 és 2021 közt dolgozhattam a* Színház *folyóirat szerkesztőségében.*

tudtunk kilépni a siker és a kudarc leegyszerűsítő dichotómiájából. Az alábbiakban leírt projekt számára végül a *Láthatatlan (színház)történetek. Női nézőpontok* című konferencia felhívása teremtette meg a hiányzó keretezést.

Dramaturg, rendező, ügyelő, színházkritikus, irodalmi titkár, színész, színház szakos egyetemi oktató. Erdélyi színházi emberek a kétezres évek első két évtizedéből, nők, akik foglalkoztatott, hasznos tagjai voltak szakmai közösségüknek, amely számára idővel láthatatlanná váltak. Hogyan értelmezik, mivel magyarázzák maguk a megkérdezettek a pályájuk alakulását? A sors játékának, saját döntésnek, esetleg hatalmi visszaélésnek élték meg a velük történteket? Küzdöttek-e ellene, és ha igen, kaptak-e segítséget a rendszeren belülről? Milyen érzések kapcsolódnak bennük a dolgok ilyenszerű alakulásához (szégyen, harag, megkönnyebbülés, felszabadulás stb.)? Hogyan dolgozták fel? Hordoznak-e rendszerszintű okokat a történetek? Leírható-e az egyes példák alapján a nők helye az ezredforduló utáni erdélyi magyar színházi berendezkedésben? Mekkora része van a térvesztésben a nőkkel szemben támasztott társadalmi szerepelvárásoknak? Ezek a kérdések fogalmazódtak meg bennem, amikor 2021 őszén tizenegy „eltűnt nőt" kerestem fel.

Vegyük gyorsan elejét a *„whataboutism"*-nek (annak az érvelésnek, amellyel olyankor élünk, ha egy felvetés számunkra kellemetlen, ezért megpróbáljuk másra terelni a szót, elvitatva a beszédbe emelése jogát): itt és most azért nincsenek férfitörténetek, mert a bennem

feltorlódott, kibeszéletlen történetek kevés kivétellel nők történetei. Sietek is megnevezni a kivételeket: a temesvári TESZT fesztivált felépítő és tíz éven át, 2017-tel befejezőleg annak kurátoraként működő Gálovits Zoltán, valamint a gyergyói Figura Stúdió Színházat 2013–2016 közt igazgató Czegő Csongor pályaelhagyása számomra nagyon fontos, potenciálisan sok tanulsággal bíró történetek. De az, hogy a kettejük pályáján bekövetkezett törést mint szakmatársadalmi jelenséget tudtam észlelni, annak köszönhető, hogy addigra a színházi közegben jó néhány nő eltűnésének voltam szemtanúja. Elsőként az anyáménak. „A filmet személyes és kollektív ördögűzésnek szántam" – írja Kincses Réka 2006-ban édesapjáról készített dokumentumfilmje, a *Balkán bajnok* beharangozójában. Kincses felforgató erejű filmjét a radikális személyesség emeli közérdekűvé, rendkívül inspiráló abban a vonatkozásában, hogy hogyan lehet beszélni szüleink kudarcáról, hogyan viszonyulhatunk a sikertelenséghez, amelyből származunk. Érdekeltségemet táplálja továbbá részvételem az egyetemi oktatásban: néhány éve a hallgatók jelentik számomra a munkatársaimat, velük van lehetőségem átélni a színházról való együttgondolkodás élményét, amiért a teatrológus szakmát választottam. Ők abba a szakmai közegbe fognak érkezni színházcsinálóként, amelyet hallgatólagosan vagy tevékenyen én is fenntartok, formálok. Felelős vagyok azért, hogy megtartó vagy megvető közegben kell majd érvényesülniük. Ez a felismerés megerősíti bennem azt a gondolatot, hogy a színházi társadalomnak ugyanolyan fontos erős emberi-érzelmi, mint szakmai alapokon

állnia. A közösségépítés pedig egymásra figyeléssel és beszélgetéssel kezdődik.

(definíció)

A megszólított tizenegy színházi ember pályájának alakulásában közös, hogy eltűnésük nem írható le azzal az ellentmondást nem tűrő minősítéssel, hogy „tehetségtelenek”, nem elég jók ahhoz, hogy láthatóvá váljanak és láthatók maradjanak. Mindannyian vagy (1) évekig sokat dolgoztak, vagy (2) jelentős szakmai eredményeket mutattak fel, vagy (3) rövid ideig meghatározó személyiségei voltak egy társulatnak. (Fontos körülmény, hogy rövid ideig: egyetlen esetben sem beszélhetünk több évtizedes regnálásról, pozícióőrzésről, térkisajátításról, tehát olyan helyzetről, amelyben a változás kívánatos, és a közösség természetes belső dinamikája hozza azt el. Már ha elhozza – erdélyi színházakban nemigen látunk rá példát.) Ezek az emberek egy előre nem látott fordulat vagy folyamat eredményeként idő előtt kikerültek a helyükről, adott esetben magából a szakmából.[2] „Kikerültek” – azért használom ezt a nagyon ügyetlen, magyartalan szót, hogy történésfogalommal, mediális igével írhassam le a térvesztést. Az előadásom címében használt „töröl” és „eltűnik” cselekvésfogalmak, s mint

[2] Ebben a projektben nem foglalkoztam az egzisztenciális (magánéleti, egészségi vagy anyagi) indokból történt pályaelhagyással: a (például családalapítás okán) külföldre telepedőkkel, a súlyos betegséggel megküzdőkkel, illetve a 2017-ig, a közszférában történt általános béremelésig rendkívül alacsony színházi fizetés miatt pályamódosítókkal.

ilyenek akaratlagosan cselekvő alanyt implikálnak. Pedig fontos lenne elbeszélni a történést, mielőtt elhamarkodottan megneveznénk, ki a cselekvő alany, tehát hogy kié a felelősség az események alakulásában, mert azzal azonnal le is zárnánk a témát. Az általam megszólítottak egyike sem kereste a szakmai marginalizálódást, ugyanakkor jogi értelemben nem is állította félre őket senki. Vagyis nem könnyű eldönteni, ki a „tettes". Egy részükkel törvényes módon bontottak szerződést; egy részüknek nem újították meg a szerződését; egy részük maga mondott fel; mások csak egyre kevesebb lehetőséghez jutottak. Eltűnésük a rendszerből a hatályos törvényekkel összhangban történt, vagy mondjuk inkább úgy: a hatályos törvények közömbösek voltak az eltűnésükkel szemben. Rendszer alatt az erdélyi magyar kőszínházakat és a magyar nyelvű színházi felsőoktatást értem, azt az intézményi struktúrát, amelyben színházi emberek végzettségüknek megfelelő megélhetést tudnak teremteni maguknak. (Független szféráról ugyanis nem beszélhetünk Erdélyben, a bábszínházra pedig a szakmai közvélemény hajlamos úgy tekinteni, mint művészileg értelmezhetetlen területre. Az okok sokrétűek, tárgyalásuk más kutatások és konferenciák célja lehet.) A rendszer működési sajátosságait pontosan akkor érdemes vizsgálni, ha megállapítottuk a jogszerűségét. Mert azon belül a szokásjog – intézményi kultúra, közösségi normák, hatalmi viszonyok, társadalmi hierarchia – érvényesül.

B. Piroska Klára, a Tamási Áron Színház nyugdíjas színésze; Barabás Olga, az Ariel Gyerek- és Ifjúsági Színház

rendezője; Boros Mária, 2019-ig a Figura Stúdió Színház színésze; Csíki Hajnal, 2014-ig a Tompa Miklós Társulat színésze; Deák Katalin, 2018-ig a Kolozsvári Állami Magyar Színház dramaturg munkatársa; Hegyi Réka, a 2012-ben megszűnt *Hamlet.ro* színházi portál szerkesztője; Kelemen Kinga, a Kolozsvári Állami Magyar Színház volt marketingvezetője, a Babeș-Bolyai Tudományegyetem színházi karának volt oktatója; Kovács Kinga, a Kolozsvári Állami Magyar Színház volt programigazgatója; László Zsuzsa, 2014-ig a Tompa Miklós Társulat színésze; Rekita Rozália, 2001-ig a Kolozsvári Állami Magyar Színház színésze; Tatár Ágota, 2018-ig a Kolozsvári Állami Magyar Színház ügyelője – a tizenegy megkeresés eredményeként kilenc beszélgetés valósult meg.

(módszertan)

Kevert típusú interjúk születtek, amelyek vázát a pályaképre, a pályán bekövetkezett fordulatra és az illető nemének ebben játszott szerepére vonatkozó kérdések adták. Azonban a tudat, hogy az interjút nem készülünk publikálni, örömteli rugalmasságot kínált, elhanyagolható szemponttá vált az összefüggő szerkezet, az időtartam, sőt maga az interjúkeret is sokszor feloldódott. A mi-hol-mikor újságírói alapkérdései helyett a beszélgetőtársaim egyéni nézőpontja, az ő érzéseik és gondolataik érdekeltek, és előfordult, hogy a storytelling szenvedélyes eszmecserébe vagy együtt síró-nevető baráti beszélgetésbe fordult át.

A tényfeltárás igényéről való lemondás tette lehetővé, hogy a megtörtént esemény helyett a megosztott tapasztalatra legyek figyelmes.[3] A hangsúlyok ettől fogva olyannyira szabadon mozogtak, hogy a beszélgetések feldolgozása során érdektelenné vált például a rám bízott történetek további szereplőinek nevesítése. A narratív hermeneutikai szemlélet hatására a történet mint kelme tárta fel magát: ha egy anyagot áthelyezünk a látás hétköznapi dimenziójából egy más érzékelési kontextusba, például csukott szemmel végigsimítjuk a kezünkkel vagy az arcunk bőrével, a textúra olyan tulajdonságait tapasztaljuk meg, amelyek egyébként elkerülték a figyelmünket. Mint minden módszer, természetesen ez a megközelítés is hordoz kihívásokat és buktatókat. Az interjúfelkéréssel kimondatlanul is azt ígértem beszélgetőtársaimnak, hogy a szócsövük leszek, és általam végre ők artikulálhatják a történetüket, úgy, ahogyan megélték. Engedni megszólalni a történeteket azt jelenti, hogy megadjuk (visszaadjuk) egy embernek a jogot arra, hogy megnevezze önmagát, miután korábban viselnie kellett a mások által ráaggatott szavakat. Egy ilyen ígéret óhatatlanul teljesíthetetlen és csalárd, hiszen a felkéréssel már én is rájuk aggattam egy értelmezést: „eltűnt nő". Egyik beszélgetőtársam ironikusan jegyezte meg: annyira „eltűnt", hogy huszonnégyezren követik az online

[3] „A kortárs narratív tudományokban központi fogalommá vált a *tapasztalat*. A klasszikus narratológia bevett definíciója szerint a narratíva *események* sorát mutatja be, napjainkban viszont leginkább »*tapasztalatok* szekvenciális és retrospektív megjelenítését« értjük alatta." Hanna Meretoja: *The Ethics of Storytelling*. Oxford University Press, 2018, 54. (Saját fordítás.)

szavalatait. Másikuk sokórányi beszélgetésünk során többször próbált kedvesen ráébreszteni, hogy az egész témafelvetésem elhibázott, de legalábbis ő nem passzol bele. Nekik különösen hálás vagyok, hogy ennek ellenére megtiszteltek bizalmukkal, és közösséget vállaltak a kezdeményezésemmel.

A közösségvállalás kifelé is evidens gesztusát keresve határoztam el, hogy közös fényképet, *ussie*-t készítek.[4] A kortárs médiakultúrában trenddé vált (és gyakran problematikus) vizuális önmegjelenítés vitathatatlan hozadéka számomra ebben az esetben, hogy a *selfie* a pozitív reprezentáció műfaja.[5] Ráadásul egy fotóművészetileg minden bizonnyal értékesebb portréfotóhoz képest az *ussie* nemcsak láthatóvá teszi, hanem egymás mellé helyezi a beszélgetés két résztvevőjét. A saját és a beszélgetőtársam testének szoros közelségbe rendeződése a képen performatív megfogalmazását adja annak a – kutatásetikailag talán vitatható, de ennek a projektnek a természetéből fakadó – pozíciónak, amelynek üzenete: melletted állok, nem mint kutatási tárgyat boncollak és mutogatlak. Miközben beszélgetőtársaim integritására

[4] *Az* ussie*-k kollázsa az első megjelenést biztosító* Színház *folyóiratban található.*
A képkollázson a hiányzó arc, illetve a három pont arra vonatkozó jelzés, hogy az „eltűnt nők" e sora aligha teljes, és valószínűleg nemcsak az általam ismert tizedik és tizenegyedik emberrel lenne folytatható.

[5] „[A] selfie a mindennapi élet részévé vált, pozitív jelenség és jellemzően pozitív képet reprezentál egy entitásról, miközben identifikálja azt." Fehér Katalin: Selfie és ussie: reputáció, kontroll, digitális identitás. In Hetesi Erzsébet – Révész Balázs (szerk.): *Marketing megújulás – Marketing Oktatók Klubja 20. Konferenciája előadásai*. Szegedi Tudományegyetem Gazdaságtudományi Kar, 2014, 36.

vigyáztam, az interdiszciplináris határátlépések, a szokatlan társítások, az újrakeretezés, a szabad kalandozás, tűnődés (*wonderings*), a narratív hermeneutika gyakorlati alkalmazása[6] támogatták a saját olvasatom megfogalmazását.

(okok)

Az eltűnések mintázata kétféle, strukturális és genderspecifikus sajátosságokra engedett következtetni. A beszélgetések kivétel nélkül mindegyikében felmerült az intézményrendszer kommunikációs hendikepje: a fentről lefelé történő tájékoztatás hiánya és a lentről felfelé irányuló jelzések figyelmen kívül hagyása vagy elfojtása. Egyik történet az örökké elérhetetlen színházigazgatóról szólt, akivel az imázzsal foglalkozó munkatársnak öt év alatt egyszer sem sikerült személyesen beszélnie, másik a vezetést a saját érdekeinek megfelelően manipuláló „intrikusról",[7] az általa mediált igazgató-beosztott kapcsolatról, több pedig arról, hogy színészek hogyan veszítenek el szerepeket, jeleneteket egy már elkezdődött próbafolyamatban, illetve felújítás során anélkül, hogy a művészeti vezetés számukra értelmezhető, konstruktív magyarázattal szolgálna a változtatásra, vagy egyáltalán közölné annak tényét. „Vai, doamnă, dar nu v-a spus nimeni că nu mai faceți parte din spectacol?" (Jaj,

[6] Vö. Mark Freeman: Narrative Hermeneutics. In Jack Martin – Jeff Sugarman – Kathleen L. Slaney (ed.): *The Wiley Handbook of Theoretical and Philosophical Psychology*. Wiley Blackwell, 2015, 234–247.
[7] A kifejezés idézet az interjúkból.

asszonyom, hát magának senki nem szólt, hogy már nincs benne az előadásban?)[8] – az efféle kínos riadalom elkerülhetetlen, ha egy vezetés tetszés szerint kicserélhető alkatrészként tekint a felelőssége alá tartozó alkotókra.[9] Másfelől az sem meglepő, hogy a működési rendellenességeit elfedni igyekvő rendszerben elkerülhetetlenül megjelenik – és azonnali feláldozásra kerül – a problémát a nyilvánosság elé vivő *whistleblower* (leleplező). Aligha tévedünk, amikor megállapítjuk, az erdélyi színházban nincs intézményi kultúrája a belső kommunikációnak.

Az eltűnések több esetben köthetők ahhoz a pillanathoz, amikor egy társulat új igazgatót vagy művészeti vezetőt és általa új művészeti irányt kap. A vezető az erdélyi

8 Idézet az interjúkból.

9 Hogy a hasonló esetek túlmutatnak az erdélyi színház strukturális sajátosságain, és a rendezői színház öncélúságához szolgálnak adalékul, azt éppen annak a Peter Brooknak az írásaiból tudhatjuk, akinek rendezői munkásságában a 20. századi művészszínház eléri az apoteózisát. „»Kihúzzuk a jelenetet!« – jelentettem be a szereplőknek a bemutató előtti este. […] Ha nyugodtan megállok egy pillanatra, nagyon valószínű, hogy fölismertem volna, emberileg milyen ára lesz ennek a döntésnek, de csak másnap este, amikor láttam, hogy virágcsokrok érkeznek a színésznőnek, aki nem is lesz benne az előadásban, akkor ébredtem rá a szívbe markoló igazságra. [...] [M]egsérült az együttes, amit annyi gonddal és örömmel építettünk. Egyszer s mindenkorra rájöttem: nem igaz, hogy mindent fel kell áldozni a sikerért. Épp ellenkezőleg: a maximalizmus gyakran pimasz és ostoba dolog; a színházi előadásban semmi nem olyan fontos, mint az emberek, akik részt vesznek benne.” Peter Brook: *Időfonalak*. Fordította: Lengyel Ágnes. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999, 188–189.

színházi rendszerben jellemzően rendező,[10] felkészítésének és ambíciójának megfelelően alkotói szuverenitásra törekvő művész. Vagyis elsősorban saját autonóm alkotói elképzeléseinek érvényesítésében érdekelt, kevésbé – vagy egyáltalán nem – a kollektív útkeresésben, az organikus profilépítésben, a meglévő társulat egyben tartásában stb. Szögezzük le gyorsan, természetesen mindez hozhat esztétikailag értékes eredményt: a rendszerváltás utáni Erdély egyik legfontosabb színházi jelenségét, Bocsárdi László sepsiszentgyörgyi színházát is egy 180 fokos váltásnak köszönhetjük.[11] Az előadások esztétikája azonban nem az egyetlen szempont, amely felől egy színház működéséről érvényes módon gondolkodni tudunk. Felvetésem, szándéka szerint moralizálás nélkül, arra próbál rámutatni, hogy az egyetlen rendező által meghatározott,[12] művészeti tanáccsal inkább csak papíron bíró társulati létezésbe bele van kódolva, hogy azért állítanak félre színészt, mert a vezető alkotóilag nem kompatibilis vele: kettejük művészi credója eltérő,

---

[10] A kilenc romániai magyar kőszínház prózai társulatai közül 2021/2022-ben hatnak az élén állt rendező (Szigligeti Társulat, Nagyvárad – Novák Eszter; Kolozsvári Állami Magyar Színház – Tompa Gábor; Tompa Miklós Társulat, Marosvásárhely – Keresztes Attila; Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós – Albu István; Csíki Játékszín – Vladimir Anton; Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy – Bocsárdi László).

[11] „A főrendező a repertoárt és a játékstílust radikálisan és a fokozatosság elvét nem mindig figyelembe véve alakította át.” Nánay István: Hídépítő vagyok. Bocsárdi László. *Színház*, 2021/7–9, 50.

[12] Az erdélyi színházak jellemzően nem alkalmaznak főállású rendezőt a művészeti vezetőn kívül. A kivételek (a honlapok tanúsága szerint 2021-ben): Kedves Emőke – temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Sorin Militaru – szatmárnémeti Harag György Társulat.

a színész habitusa nem hat inspirálóan a rendező-vezetőre, a repertoár összeállításában nem jelent tényezőt az ő szakmai tudása és igényei. Az egyeduralmi struktúra logikája szerint teljesen helytálló a színésznek adott vezetői válasz: „A színház nem kívánságműsor."[13] Az viszont már inkább a repertoárszínházi működésmódból és a drámairodalomból következik, hogy az esetleges inkompatibilitás erőteljesebben érinti a színésznők pályáját, mint a férfi színészekét, hiszen negyven (harminc?) fölött fogynak a női szerepek.

A nők karrierjét még mindig[14] szignifikánsan alakító erőnek mutatkozik a gondozói feladatok nőkre delegálása. „Ha én nem megyek gyesre, akkor lehet, hogy most igazgatói székben ülnék" – mondja egyik beszélgetőtársam, aki azonnal tisztázza, hogy az anyasági hátrány (*motherhood penalty*) nem csak a nagy elköteleződést igénylő vezetői pozíciókra, és nem is csak a színház területére érvényes. „Három gyerek esetében a *family logistics* teljes embert igényel, nem keresel *nine to five* munkát, hogy aztán odaadd a teljes fizetésed egy *babysitternek*. Nem jön ki a számítás."[15] Össztársadalmi berendezkedésről beszélgetünk, nem partikuláris

[13] Idézet az interjúkból.
[14] Lásd Anne-Marie Slaughter kultikus írását: Why Women Still Can't Have It All. *The Atlantic*, 2012, https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2012/07/why-women-still-cant-have-it-all/309020/
[15] Idézet az interjúkból.

esetekről, rossz(ul választott), elnyomó férjekről.[16] Úgy tűnik, az elsődleges gondozói feladatokat női feladatnak tekinteni kollektív mentalitás a most kisgyereket nevelő generáció számára,[17] Erdélyben is.[18]

[16] Ezt a tapasztalatot megerősíti az ún. nemileg átitatott morális racionalitások kutatásokkal igazolt koncepciója. „Interjúikban nyomon követték, hogy a magasan képzett, karriertudatos interjúalanyok megtapasztalva, hogy a gyermeknevelés terén és a magas pozícióban nem tudtak egyformán megfelelni a maguk által is felállított magas standardnak, és nem akartak a szupernő-szindróma csapdájába esni, hogyan mozdultak el a család irányába, és kerestek olyan munkát, amit a gyerekneveléssel össze tudtak egyeztetni." Nagy Beáta – Paksi Veronika: A munka és a magánélet összehangolásának kérdései a magasan képzett nők körében. In *A család vonzásában: Tanulmányok Pongrácz Tiborné tiszteletére*. KSH Népességtudományi Kutatóintézet, Budapest, 2014, 170.

[17] „A házas férfiak mellett gyakorta ott áll a főállású feleség, aki ellátja a családdal, otthonnal kapcsolatos feladatokat. A karriert befutott nőkre azonban a hosszú, túlórákkal terhelt teljes állás mellett ugyanúgy hárul az otthoni második műszak (second shift), akár van gyermekük, akár nincs. Heti 40–60 munkaóra mellett változatlanul ők a felelősek a gyereknevelési, gondozási feladatokért és a háztartási munkákért [...]. A kutatások és az időmérleg-vizsgálatok ugyan beszámolnak róla, hogy az USA-ban a fiatalabb generáció már kevésbé azonosul a hagyományos nemi szerepekkel, és a férfiak valamivel nagyobb részt vállalnak az otthoni munkákból, mint régebben, de a változás csekély mértékű […]. A társadalom az immáron kétkeresős családmodell mellett továbbra is az anyáktól várja a gyermekekről és az otthonról való gondoskodást. Ezen társadalmi normák kényszerítő ereje nagyon nagy." Uo., 168.

[18] A Romániában élő magyar közösség gendernézeteinek retradicionalizációjáról lásd Geambașu Réka: Erdélyi magyar feminizmus: érdeklődés hiányában elmarad? In. Veres Valér – Papp Z. Attila – Geambașu Réka – Kiss Dénes – Márton János – Kiss Zita: *Szociológiai mintázatok erdélyi magyarok a kárpát panel vizsgálatai alapján*. Nemzeti Kisebbségkutató Intézet, Max Weber Társadalomkutatásért Alapítvány, Kolozsvár, 2012, 117–139.

(nyelv)

A szexizmus mint hatalmi játszma viszont gyakran explicit formát ölt a nőkkel szemben. Ilyenkor az intézményi státuszánál fogva egyébként is az illető nő fölött álló férfi (felettes, egyetemi tanár) tudatosan megalázó szavakat használ: „tyúkokként" hivatkozik munkatársnőire, vagy azt helyezi kilátásba egytől egyig nőnemű diákjainak, hogy „majd ti is visszafejlődtök a fakanál mellé".[19] A fennálló státuszkülönbség miatt erre más lehetséges magyarázatot nem is találunk, mint azt, hogy a megszólaló saját, inogni érzett hatalmát, felsőbbrendűségét igyekszik igazolni a legprimitívebb előítéletek citálásával.

Míg a nőkkel szemben használt nyelvezet nem mentes a kaján szexizmustól, addig a nők gyakran specifikusan női élményként artikulálják a saját karriertapasztalataikat. Egyfelől olyan helyzetnek láttatják a munkahelyi környezetet, amely egy nőnek társadalmi diszpozíciójánál fogva nem komfortos. „Nekem nem kell *vadászmező*, engem a történetek érdekelnek." „Amikor *harc* van, és *tesztoszteron*, akkor a nő nagyon nehéz helyzetben van. Bennem nincs meg az az erő, hogy végigvigyek egy *hadjáratot*. A férfiak hadat üzennek, utána leülnek, aláírják a békeszerződést, kezet ráznak, ők így csinálják. Jópofiznak, beszélnek, imádnak beszélni, van sok dolog, amihez ők nagyon értenek, *foci*, amiből te eleve ki vagy zárva, és

[19] Idézet az interjúkból.

amikor vége ennek a dumának, akkor úgyis te vagy az, aki kinyitja az excel-táblázatot. És még viccelődnek is, hogy *minden sikeres férfi mögött ott áll egy nő*. És együtt kell nevetned velük, miközben tudod, hogy te vagy az a nő a láthatatlan szorgalmával!”[20] Másfelől egy sajátos női tapasztalathoz hasonlítják a pályáról történő kiszorulás veszteségérzetét: „mint amikor beindul a tejelválasztás, és nincs gyerek”[21] – a gyászoló anyatest biológiai realitása beszéli el a hiányt.

(következmények)

A földrajzilag egymástól távol eső, egyszínházas városok erdélyi rendszerében egy női alkotónak, ha bezárul előtte a helyi színház kapuja, tényleg nem marad más választása, mint elgyászolni és elengedni színhácsinálói vágyait. S a bezáródó kapura gyakran a szó szoros értelmében kell gondolnunk: a pályaelhagyás lehetséges következményei a kiszakadás a korábbi szakmai kapcsolathálóból és az anyagi ellehetetlenülés. A kérdésre, hogy szokott-e bejárni egykori színházába, megnézi-e az új előadásokat, egyik beszélgetőtársam beismeri, hogy a színház portásával szokott beszélgetni, bennebb már nincsenek élő kapcsolatai. Másikuk a jelenlegi jövedelméből nem tudja megengedni magának a jegyet abba a színházba, ahol egyébként futnak a közreműködésével született előadások, programok. Gyerekgondozás, szociális vagy pedagógusi munka, sminkkészítés, *zero waste*

[20] Idézet az interjúkból. Kiemelések tőlem.
[21] Idézet az interjúkból.

irányultságú kreatív varrás, fenntartható gazdálkodás és gasztronómia, – számukra ezek a „nőies” szakmák jelentettek alternatívát. Aligha meglepő reakció az önbizalomvesztés („nem tudtam meg, milyen színésznő lettem volna”[22]) vagy akár magának a korábban művelt szakmának, illetve a színház értelmének a megkérdőjelezése. Csupán egyvalaki zárja azzal történetét, hogy „pokollá akarták tenni az életem, de én szárnyalni kezdtem”.

Az itt leírtak zavarba ejtő képet festenek az erdélyi színházról. Közönyös, szolidaritásra képtelen, nőgyűlölő, mérgezően hierarchikus közegnek ítélheti meg, aki csupán ennyit lát belőle, hiszen itt és most nem a dicsőségeket beszéltem el. Hanem olyan történeteket, amelyekre korábban nem irányult érdemi pályatársi figyelem. Pedig az eltűnt nők is mi vagyunk.

[22] Idézet az interjúkból.

Légy kedves

Két előadás az Unscene fesztiválon és a TESZT-en

#néző #fesztivál Csíkszereda Temesvár

Megjelent a *Színház.net*-en 2022. június 13-án. https://szinhaz.net/2022/06/13/boros-kinga-legy-kedves/

Alaposan átrajzolták a romániai magyar színházi fesztiválpiacot az utóbbi évek. A járványhelyzet szerepét a folyamatban aligha kell ecsetelni, ha azonban a korszakolás ambíciójával vizsgáljuk a kérdést, egy korábbi, a 2018-as évet jelölhetjük meg határként.

Ebben az évben tartották az utolsó olyan TESZT fesztivált Temesváron, amelynek kezdeti szervezésében még részt vett Gálovits Zoltán, ekkor került sor legutóbb a sepsiszentgyörgyi Reflex nemzetközi fesztiválra, a Csíki Játékszín által 2013-ban gründolt Lurkó gyerekszínházi fesztiválra, valamint a romániai kisebbségek hivatalos színházainak mustrájára, a két évtizedes múltra visszatekintő Interetnikai vándorfesztiválra. Ez utóbbi párját, az éves váltásban megrendezett gyergyószentmiklósi Kollokviumot 2019-ben lehetett legutóbb megtartani. A járványhelyzet lecsengeni látszik, bizonyos körülmények azonban végérvényesen megváltoztak. A TESZT (és a temesvári színház) Gálovits nélkül megy tovább, a Lurkót felépítő Budaházi Attila már csak vendégként dolgozik

romániai színházban, Gyergyószentmiklóson teljeskörű felújítást kap a színháznak otthont adó művelődési ház, ezért egy darabig az infrastrukturális feltételek sem adottak ott a fesztiválszervezéshez. Mintha a kultúra a természeti erőknek kitett organizmus, nem pedig szakmai megfontolások alapján irányított folyamat lenne, az entrópia érvényesül: fesztiválok eltűnnek vagy átalakulnak, mások megjelennek. A megszűnő fesztiválok azt implikálják, hogy megszakad a társulat- és közönségépítés egy fontos folyamata. Hiszen a tudatosan elgondolt, koncepcióval bíró nyitás tapasztalata mindenképp formálja a házigazda intézmény alkotói gondolkodását, akárcsak a helyi közönség nézői horizontját. Ami, ha elmarad a folytatás, azonnal kontúrját veszti. Örüljünk hát annak, amink van.

2022 tavaszán, ahogy feloldották a romániai járványügyi korlátozásokat, egyetlen hónap leforgása alatt mindjárt három fesztiválra került sor Nagyváradon, Csíkszeredában és Temesváron. A szakmai programok szempontjából szerényebb, de a HolnapUtán Fesztivál eddigi profiljával összhangban maradó, közönségét az elvárásnak megfelelően ellátó eseményt hozott tető alá a Szigligeti Színház a tizedik kiadáson.

Leginkább a pedagógiai megfontolások felől írható le annak a fesztiválnak a születése, amelyet a Csíki Játékszínt tavaly április óta vezető Veress Albert és Vladimir Anton (maga is rendezőtanár, a bukaresti színművészeti oktatója) alapított. Az Unscene nevet viselő, a számos romániai színházművészeti egyetem és kar közül néhányat – magyarokat és románokat vegyesen – összehívó rendezvény ugyanis vitathatatlanul fontos és ha nem is

egyedülálló,[1] de ritka lehetőség arra, hogy a végzős hallgatók megtapasztalják a vendégjáték minden kihívását az ismeretlen játékhelytől az ismeretlen közönségig. No meg az örömöt, hogy egymást láthatják, ismerkedhetnek. A networkingelés ennél tovább nem biztos, hogy eljut, ahhoz az kellene, hogy a potenciális munkaadó színházigazgatók, rendezők is jelen legyenek, és nézzék tíz napon át a hozzávetőleg harminc vizsgaelőadást. A csíkszeredai közönség változó mértékben csatlakozik rá a burjánzóan gazdag, széttartó programkínálatra, a kültéri megmozdulások sokakat elérnek, a legkisebb, halk bemutatkozásokra csak a nagyon elkötelezettek mennek be, előfordul, hogy hat-nyolc ember ül a nézőtéren.

Schneider-Lőnhárt Csenge performansza, a *Play Date* eleve nem fogad egy tucatnál több játszótársat. A szóhasználat nem véletlen, az alkotó interaktív játéknak nevezi munkáját a beköszönő hanganyagban, amelyet ki-ki a saját okostelefonjával és fülhallgatójával hallgat meg. És ki-ki a maga preferálta nyelven: akkor ér az első jóleső meglepetés, amikor a QR-kódot beszkennelve a streaminghelyen válogathatok, hogy magyarul, románul vagy angolul akarom követni a játékot. Páratlan gesztus a nyelvébe zárkózó erdélyi magyar színházban. Schneider-Lőnhárt kellemes, nyugodt hangon, jól követhető hangsúlyokkal narrál mindhárom nyelven. 3021-ben vagyunk, az emberiség már nem létezik, kiborgok lettünk. Legfőbb ideje végiggondolni, mi teszi emberré

[1] Hasonló találkozó az országban a bukaresti FIST (Színművészeti Egyetemek Nemzetközi Találkozója) és a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen a Stúdió Fesztivál.

az embert. Hogy szeret? Hogy szorong? Hogy mániákusan őrzi, tárolja az emlékeket? Hogy Alzheimeres lesz? Hogy tönkreteszi a bolygót? Hogy vágyik egy Oscar-díjra? Vagy legalább egy Uniterre. A QR-kóddal és egy-egy emodzsival jelzett öt, egyenként bő tízperces etűdöt tetszés szerinti sorrendben hallgatjuk meg, a dramaturgia aleatorikus. Elronthatatlan, mert minden rész gondolatgazdag, érzelemmel telített, ugyanakkor ellenállhatatlanul vicces. Schneider-Lőnhárt lekuporodva vár a szőnyegnyi méretű rajzpapíron, és azonnal dolgozni kezd, saját példájával adva nekünk is engedélyt és biztatást, hogy használjuk bátran a kirakott eszközöket: képzeljük el az ideális életteret ennek az esendő lénynek, ami az ember volt. Belevethetem magam a rajzolásba, építésbe, a játékszerek és játszótársak közé, vagy akár el is üldögélhetem azt a hetven percet egy színes puffszéken a többieket nézve. A játék kinek-kinek olyan mértékben interaktív, amennyire ő azzá teszi, és pont annyira játék, amennyire, ahogyan neki játszani komfortos. Bármit csinálhatunk, ami az időközben születő állapotunkból következik, de semmi sem kötelező. Van köztünk, aki könnyeivel küszködik, mások felszabadult kacagásban találkoznak. Várostervek készülnek és játékfigurák lakják be őket, embermentes szigetet kapnak a plüssállatok, testlenyomatok kerülnek a papírra, a mezítelen talpak is festenek. Szép lassan fuzionálnak a rajzok és installációk, az egyéni munkák egyetlen nagy közösségi alkotássá olvadnak össze.

A *Play Date* mindenestül érvényteleníti a reprezentáció színháza által artikulált fogalmainkat. Se dráma, se

rendező, se színész, tulajdonképpen előadás sincsen, vagy ha van, az is mi vagyunk, az élmény mégis katartikus. Honnan tud ilyet egy ötödéves kolozsvári színis? Mert hogy nem a nagy erdélyi mesterektől leste, az biztos, ők ma is ugyanolyan színházat csinálnak, mint harminc éve, csak több pénzből és vetítéssel. Olvasom Schneider-Lőnhárt bemutatkozójában, hogy korábban önkénteskedett a TESZT-en. Aligha tévedünk, ha oda helyezzük bátor színházszemlélete inspirációját.

Négy évvel és három kiadással a művészeti igazgató Gálovits távozása után a Temesvári Eurorégiós Színházi Találkozó nagyon hasonló és nagyon más, mint vele volt. Továbbra is jelen vannak azok a nagy nevek, akik a fesztivál első évtizedében, például Horváth Csaba, Nagy József, Urbán András, Ivo Dimchev, Tomi Janežić. Viszont a rendezvény egyértelműen fókuszát vesztette. 2017-ben, a TESZT csúcsévének sokféle meghívott produkciója az Agrupación Señor Serrano *Birdie*-jétől a kettesben a Bégán vízibiciklizős *Közös álmok*ig mind a polgári illúziószínház határait robbantotta szét, és az akkori harminc előadás szinte kivétel nélkül kiemelkedő minőségű volt. Idén nem egyszer állok értetlenül a tétnélküli blöff előtt (Szabó Kristóf *Gaia. Vágytenger* című munkájánál primitívebb gondolkodású, a női táncosokat erősebben szexualizáló előadást keresve sem találnék), és mindhiába próbálom megérteni, mi fűzi össze az *Apró véres balladák*at, az *Ommá*t, a *még nincs cím*et stb. azon kívül, hogy alkotóik visszatérő vendégei a fesztiválnak. A beharangozó önmagában ellentmondásos: a *booster* alcímet viselő 13. kiadás deklarált vállalása újrateremteni a

fizikai jelenlétet feltételező színház iránti igényt, ennek érdekében a válogatásban „olyan előadások szerepelnek, melyek széles körű, több műfajt és tematikát is felvonultató keresztmetszetét tudják adni az elmúlt két év Közép-Kelet Európa-i színház irányzatainak". A *booster* a kezdeményezést jelenthetné, a keresztmetszet azonban csak látleletet ad, és a kép finoman szólva vegyes. Megfogalmazni a magam számára a fesztiválkoncepciót nem segít az se, hogy Gálovits és a köré tömörülő csapat, például az előadások utáni beszélgetéseket 2017-ig vezető Upor László dramaturg, a vizuális arculatért felelős Benedek Levente grafikus vagy a *Határutak* című korábbi fesztiválkiadványt szerkesztő Varga Anikó nélkül a rendezvény híján van a centrumnak, amelyre nézőként rákapcsolódhatunk. Csak bízni lehet abban, hogy a TESZT idővel újra kitalálja önmagát. A szervezést a háttérben elképesztő alázattal végző maréknyi csapat feltétlen megérdemelné a sikerélményt. És azt is jó lenne látni, hogy a fesztivál mozdonyként húzza a színházat egy határozott irányba.

A házigazda Csiky Gergely Állami Magyar Színház három előadással képviselte magát az idei TESZT-en, történetesen mindhármat román rendező rendezte. Silviu Purcărete *Az ember tragédiája*, Adrian Sitaru *Az ember, aki csak azt tudta mondani, amit olvasott* című előadása és a Peca Ștefan – Ana Mărgineanu író-rendező páros munkája, *A párhuzamos város* azt mutatják, hogy a társulat maga is keresi a rendezőjét, irányadóját, aminek érdekében a legkülönbözőbb próbálkozásokba fog bele.

Peca és Mărgineanu immerzív színháza kivezet a művészet intézményes, építészetileg és társadalmilag zárt teréből, és a várost teszi meg színhelyévé. (Hasonló belemerítkezésre Romániában egyelőre két példát tudok, Piatra Neamț-on Clemens Bechtel *Viitorul din trecut*, A múltbéli jövő című helyspecifikus sétaszínházát, valamint Adorjáni Panna és Láng Dániel kolozsvári hangsétáját, a *Gyalogtempó*t.) Akárcsak a *Play Date*-re, *A párhuzamos város*ba is kevesen lépünk be egyszerre, egy kisbusznyi ember, aki így önkéntelenül kisközösséggé kovácsolódik. Együtt loholunk Temesvár utcáin, bevárjuk a lemaradót, fordítunk egymásnak, ha szükséges. *A párhuzamos város* ugyanis kétnyelvű, ismereteim szerint eddig az egyetlen olyan, amely végre továbblendült a magyar-román együttélés témáján, és már ilyen értelemben is igen üdítő. A Peca által írt karakterek a többnemzetiségű bánsági város magyar és román lakói, akik a legtermészetesebb módon szólalnak meg beszélgetőtársuk nyelvén.[2] Hiába a címbeli párhuzamos, a két nyelv, a város meg a színház, az idősíkok és az előadás két útvonala csodálatos kuszaságba rendeződik össze. A nézők kék és rózsaszín címkével kétfelé osztott csoportja ugyanonnan indul, Temesvár lekoszlott vonatállomásáról, és másfél óra elteltével találkozik szembe ismét a

[2] Van ebben egy jókora adag idealizálás: a valóságban Temesvár mai lakosságának kevesebb mint 5%-a magyar, és gyakorlatilag teljesen eltűnt a száz éve még egyenlő arányban itt élő német közösség; a város 38 éves német polgármestere, Dominic Fritz sem bánsági, hanem németországi születésű. A csodával határos módon még mindig fenntartott magyar és német színház ellenére a kisebbségek nyelvének ismerete egyáltalán nem jellemző a városra.

Mária-híd páratlan akusztikájú boltíve alatt a Bégán. A kettő közt Martin, illetve Vicky láthatatlan követői vagyunk.

A Martint játszó Balázs Attiláé a hálátlanabb feladat, a kék útvonal sztorija nehezebben értelmezhető. Martin és Vicky esküvőjére igyekeznénk, de Martinnak előbb meg kell találnia régi barátját, hogy pénzt adjon neki a kezelésére, és ezáltal megmentse a ráktól. A keresés térben és időben is zajlik, a játék konvenciója szerint valahányszor átlépünk egy párhuzamost, például egy villamossínpárt, időugrás történik. Hol a múltba érkezünk, hol a jövőbe – *A párhuzamos város* időperspektívája a rendszerváltás előtti évektől 2023-ig terjed, Martinék barátságának kezdetétől a barát halálának évéig. (Az évszámok persze nem esetlegesek: 1989-ben innen indult a romániai forradalom, 2023-ban pedig sok huzavona után talán végre tényleg Európa Kulturális Fővárosa lesz Temesvár.) Azonban Mărgineanu rendezői energiáit most mintha teljesen felemésztené, hogy ezt a zsúfoltan kavargó történetet követhetővé tegye. Az előadás kék útvonala így nem lép túl a hétköznapi valóságérzetünk és a realista színészi játékmód határán, pedig Peca szövegének jól érezhető szándéka a szürreális dimenzió.

Vicky csapata szerencsésebb. A rózsaszín vezetők nemcsak a helyszínek közt kalauzolnak, hanem játékmesterként, narrátorként, karként részt vesznek az eseményekben, megszólalásaik, a mozgáskoreográfia Vicky belső világát hangosítják, vetítik ki, és mi, nézők is lehetőséget kapunk rácsatlakozni erre. Magyari Etelka érzékeny, sok lélekárnyalattal dolgozó színészetének nagyon

jól áll az intenzív belső életet élő, kicsit megszállott, talán valóban pszichotikus Vicky karaktere. Martinhoz – és Peca korábbi darabjainak néhány szereplőjéhez – hasonlóan a lány is egy megmentésen fáradozik: három afgán fiútestvért próbál életben tartani és továbbvinni Nyugat-Európa felé, miközben maga is menekül a fejében tomboló párhuzamos életek elől.

A menekültkérdés kifejtetlen, mégsem pusztán divatos téma az előadásban. Az első, a két csapat számára még közös jelenetben a vonatállomás egy gangjában a Souvenir de Syrie című mozaikkép (Dan Acostioaiei 2019-es munkája) előtt álldogálunk, és mintegy mellékesen megtudjuk, hogy az oszmán uralom idején szírek és afgánok is lakták Temesvárt. Peca és Mărgineanu indirekt módon tolja elénk a kérdést, hogy mi teszi európaivá *ma* a nyolcszáz éves várost, a Monarchia „Kis Bécsét", a száznál is több hektárnyi parkkal bíró gazdasági csodát. Európaivá, vagyis emberivé és élhetővé. A májusi loncillatban tobzódó, csalogányszavú központtól alig távolabb, itt, a Josefstadt utcáin penetráns húgyszag és döglött patkány cicomázza a lassan összeomló szecessziót, és a várost az utóbbi évben elérő menekültválság is itt ütött ki legerősebben.

Mitől lesz élhető egy város (egy kultúra, egy ország, egy színház), és kinek a számára tud az lenni? Mitől, meddig ember benne az ember? Gondolatban visszatérek a *Play Date* kiindulópontjához: *what makes us human?* Schneider-Lőnhárt performansza egyetlen játékszabályt adott: légy kedves a játszótársaiddal. Világmegváltó mondat lehetne.

Színház *to go*

Két előadás Temesváron: Det flyvende teater: *Sirály* – TESZT; Basca Színház – Rimini Protokoll: *Cargo Berlin–Temesvár*[1]

#néző #fesztivál Temesvár

Megjelent a *Színház.net*-en 2023. június 26-án.
https://szinhaz.net/2023/06/26/boros-kinga-szinhaz-to-go/

Május végi temesvári színházprogramomat tervezve klassz ötletnek tűnt társítani egymással „a repülős" meg „a kamionos" előadást. Előbbi, a dán-olasz koprodukcióban megvalósuló *Sirály* a TESZT (Temesvári Eurorégiós Színházi Találkozó) nemzetközi válogatásában szerepelt, utóbbi, a Rimini Protokoll temesvári *Cargo*-remakeje négyszer is ment a fesztivál hete alatt, de nem annak műsorán.

[1] Hol? TESZT – Temesvár
Mi? Det flyvende teater: *Sirály*
Kik? Játsszák: Johanna Valle, Fanny Paananen, Julius Chavez, Emil Houlind. Csehov darabja alapján írta: Giuseppe L. Bonifati, Linda Sugataghy. Zene: Claudio Passilongo. Rendező: Giuseppe L. Bonifati
*
Hol? Temesvár 2023 – Európa Kulturális Fővárosa
Mi? Basca Színház–Rimini Protokoll: *Cargo Berlin–Temesvár*
Kik? Sofőrök / előadók: Denis Iancu, Dalian Lucian Deac. Produkciós menedzser: Maitén Arns, Jörg Karrenbauer, Ana Maria Ursu. Dramaturg: Andrei Ursu. Énekes: Jacqueline Kohl. Rendezőasszisztens: Cristina Băldău. Hang: Cristian Popescu (Jimmy). Vizuál: Flavius Marușca. Design: Dan Ungureanu. Koncepció: Stefan Kaegi. Forgatókönyv és rendezés: Jörg Karrenbauer

Közlekedési eszközbe költöző színházból Romániában egy-kettő jut egy évtizedre. Nem mondhatjuk abszolút nóvumnak, de azt sem, hogy alkotói és nézői rutinunk volna benne. 2005-ben Gavriil Pinte nagyszebeni *Un tramvai numit Popescu* (A Popescu nevű villamos) című lakodalmas előadása játszott azzal, hogy a villamos átszelte városi teret teatralizálja,[2] 2010-ben – az éppen Temesvárra szerződő – Borbély B. Emília egyszemélyes *Mady Baby*je szállt mikrobuszba, majd nagyváradi művészeti vezetősége alatt Szabó K. István az *Európá*t rendezte a várost a szomszédos Félixfürdővel összekötő vonatjáratra. Hogy egy ilyen vállalkozás a koncepciózus térhasználatot megelőzően milyen emberfeletti szervezési furfangokat igényel a színház adminisztrációja részéről, azt világosan megértettük tavaly, amikor a székelyudvarhelyi *Szerbusz!* busza jobb híján egész estés rostokolást mutatott be a színház mögött.

A Det flyvende teater (A repülő színház) nevet viselő dán csapat nevével ellentétben nem szárnyal, hanem úgyszintén rostokol. Csak nem a bürokrácia útvesztőjében, hanem a legrosszabb illusztratív színjátszás hagyományában. Frontális elrendezésű nézőtérről pislogunk a lebéklyózott kerekű kisgépre, és az előadást magát is mintha súlyos béklyók kötnék. Bumfordi az adaptáció: a kerettörténet szerint sirály tévedt a repülőbe, amelyre fel kellene szállnunk, és kényszervárakozásunk alatt a gép személyzete fog elszórakoztatni minket Trepljov, a pilóta darabjával. Kulisszahasogató a színészet: irdatlan

---

[2] Vö. Boros Kinga: A kirakat visszanéz. *Korunk*, 2009/1, 61–66.

széles gesztusok, deklamáló szövegmondás, rutinszerű színpadi viszonyok, a nézőről tudomást sem vevő álinteraktciók. És magát rendhagyónak ígérő, valójában kiábrándítóan konvencionális a térhasználat: lehetne az a szomorú repülő akár papundekliből, és állhatna egy dobozszínpad mélyén, ha egyszer úgyis díszletté, sőt háttérképpé degradálják. Temesváron a meglehetősen kietlen Cioca bázis hangárjában lép fel a négy dán színész, a kis reptérről nem is volna tudomásunk másként, kifejezetten értük megyünk oda. Ez nagyon más, mint az előadás eredeti kontextusa: Dániában a nagy forgalmú Billund Airport a „székhelyük", az igazi utasok ott váratlanul botlanak bele a színházi eseménybe. A vásári színjátékhoz hasonló keretezésben értelemmel bírhat a vastag játék, a primitív dramaturgia, mindazok az aspektusok, amelyek egy színházfesztiválon alapvető szakmai hiányosságként tűnnek fel. Nem szerencsés ez a kiemelés. S hogy milyen értelemben kapcsolódik a *Sirály* a 14. TESZT hívószavául választott fluiditáshoz – melynek amőbaszerű koncepcióját a közlemény úgy határozza meg, mint „a színház folytonos változásban és átalakulásban levését, állandóságát, erejét, valamint […] kortárs mindennapjaink szüntelen áramlását, képlékenységét és változását" –, azon sajnos csak tűnődni tudok.

A nézők szereppel felruházásának mintha-konvenciója a *Sirály* és a *Cargo Berlin–Temesvár* egyetlen közös jellemzője esztétikai értelemben. „Ma ti vagytok a rakományunk, négy tonna élőhús" – ezzel a derűsen közölt vérfagyasztó mondattal csukja ránk a raktér ajtaját

Denis és Dalian, az előadásban fellépő két román kamionsofőr, és már gurulunk is kifelé Temesvár központjából, a történet szerint Berlinből hazafelé. Rögvest ki-be járhatóvá, egyszersmind biztonságossá teszik a játékhelyzetet: bemutatják a mellettünk ülő rendezőasszisztenst, neki szóljunk, ha rosszullét fogna el. A közlés vállalt leleplezése annak, hogy a *Cargo*: színház, mesterségesen létrehozott szituáció, tetszés szerint megállítható produkció. A tudatos teatrális kompozíció teszi azzá, mert különben a *Cargo*: való élet igazi kamionnal, igazi közúton, igazi sofőrök igaz történeteivel.

E történeteket elemeikben többé-kevésbé ismerjük mostanra már, lévén hogy az eredeti, 2006-ban bemutatott *Cargo Sofia* óta számtalan kritika számolt be áttételesen a kamionosok életéről is, és főként mert az azóta eltelt években rengeteg professzionális sofőr – köztük a magyar st22lacika – indított vlogot, amely a kabinban főzéstől a benzintolvaj autópályakalózokig lényegében ugyanazokat az élethelyzeteket és témákat mutatja be, mint temesvári vezetőink. Vagyis önmagában az, hogy bekukucskálunk a mellettünk élő, társadalmilag mégis idegennek érzékelt kamionosok „egzotikus” életformájába, önmagában még nem volna elegendő egy érvényes színházi eseményhez.

Mégis, a kulturális különbözőség élménye meghatározó. Felszálláskor azonnal feltűnik és utunk egésze alatt foglalkoztat a benyomás, hogy a huszonéves melósok, Denis és Dalian világában bizony tájidegen elem ez a nézőközönség. Noha a *Cargo* 55 lej értékű belépőjét – ami jóval olcsóbb, mint a Temesvári Nemzeti 81 lejbe kerülő

színházjegyei – az eggyel szerényebb jövedelmű rétegek is megengedhetnék maguknak, ezen a májusi estén, a húsz játszási alkalom egyik utolsó napján csupa bobóvá[3] konszolidálódott hipszter foglal helyet a kamion amfiteátrumszerűre alakított rakterében. A rácsodálkozás a másikra, a kíváncsiskodás és restelkedés érzésének elegye tehát óhatatlanul megszületik. Kiváltságos helyzetünk nem vitás, kultúrkikapcsolódni vagyunk ott, ahol más kulizik (megint más pedig emberhez nem méltó kínok közt megfullad). A tehetős temesvári mint jelenség amúgy nem lep meg: a high-tech ipar és az IT szektor a második legdinamikusabban fejlődő román várossá emelte az ország „nyugati fővárosát". Aligha véletlen, hogy az Ikea Bukarest után ide telepített újabb üzletet. El is haladunk mellette. És aligha véletlen, hogy nem sikerül megnyitnia: nem talál elegendő alkalmazottat, a kínált fizetés túl alacsony a temesvári munkavállaló bérelvárásaihoz képest.[4]

A *Cargo* pontosan tudja, hogy ez mind eszünkbe fog jutni, ahogy azt is, hogy nem elég a gazdag asszociációs

[3] Vö. „A bobó szó a bourgeois-bohème, a bohém burzsoá kifejezés rövidítése. A bobók harminc-negyven éves diplomás fiatalok. Lazán öltözöttek, közelebbről nézve azonban minden holmijuk nagyon drága. Biciklivel járnak, mert az autó szennyezi a környezetet. Rendkívül ellentmondásos személyiségek: lazák és liberálisok, a tolerancia és a szabadelvűség hívei, de mindeközben két lábbal állnak a földön. Egyszerre lázadók és konformisták. Egyfajta szelektív társadalmi érzékenység él bennük, mely kiterjed a harmadik világ éhezőire, vagy a tibeti szerzetesekre, ugyanakkor a sarki hajléktalanra már nem. Baloldaliak a politikában, de konzervatívok a gazdasági életben." https://ujszem.org/2020/11/22/szalai-a-janus-arcu-1968/

[4] A temesvári Ikea üzlet végül 2023. június 8-án nyitott meg: https://transtelex.ro/penzcsinalok/2023/06/08/ikea-temesvar-illegalis-fakitermeles-erdoirtas.

háló, játékosnak is kell lennie. Úgyhogy folyamatosan ugrál a valóságrétegek közt: miközben a temesvári Ikea épületét látjuk a kamion üvegfala mögül, a kormánynál ülő Dalian arról mesél – mikroportba, hangfalon keresztül jut el hozzánk a hangja –, hogy svédországi munkaéveiben az Ikeának szállított. A Berlin–Temesvár *road trip* szüzséje szerint ekkor lépjük át a német–osztrák határt, megszólal Johann Strauss, és a kamionunk keringőzik párat a körforgalomban. Az egy helyben forgás nemcsak frappáns poén, hanem újabb közlést készít elő: a schengeni csatlakozás osztrák vétója hatalmas kárt okozott a román kamionosoknak, fél napokat vesztegelnek hazafelé a vámon, mondják sofőrjeink. A fizikai tér valósága, a mesélők személyes életvalósága, az elbeszélt út valósága, a társadalmi valóság – legalább négy dimenziót szervez sűrű multiverzummá Stefan Kaegi koncepciója, Jörg Karrenbauer forgatókönyve és rendezése, valamint az Andrei Ursu által jegyzett dramaturgia.

Ők a kreatív stáb Denis és Dalian, a protagonisták mögött. Kinek a gondolatait halljuk, amikor Denis és Dalian beszél? Kik a szerzői annak, amit fentebb igazi sofőrök igaz történeteinek neveztem? Mennyi ezekből az importált Rimini Protokoll *label*,[5] és mennyi a „helyi termék”? Mi teszi autentikussá a produkciót, mi érvényessé? Hát etikussá? A *Cargo* metaszinten is felveti azokat a kérdéseket, amelyeket a szállítócégek vállalati politikájával, az európai gazdaságpolitikával vagy a munkaerőpiac migrációs folyamataival kapcsolatosan konkrétan tárgyal.

[5] Vö. Rimini Protokoll ABCD. Szerkesztette, fordította és a bevezetőt írta: Boronkay Soma. *Színház*, 2016/3, 9–11.

Dalian megszólalásaiban visszatérő elem a „bezzeg Svédország”, Denis egyszer oda is pörköli neki, hogy „maradtál volna ott, ha annyira jó volt”. Svédországban Dalian és kollégái konténerben laktak, öt ágyon aludtak váltásban tízen. A kint megkeresett pénzből aztán családi házat épített Temesvár mellett. Infószalag fut végig a kamion hol ablakként, hol vetítőfelületként funkcionáló üvegfalán: az európai szállításipar 40%-át kelet-európai cégek uralják a szociális dömpingből adódó versenyelőnynek köszönhetően. Kár, hogy már itt az olcsó ázsiai munkaerő, és elveszi a munkánkat, teszik hozzá sofőrjeink. Néző legyen a talpán, akinek a társadalometikai iránytűje ezen a ponton mutat még valami biztosat, és nem csak forog körbe bolond módra. Engem rég nem zavart össze ennyire színház – ilyen termékenyen.

A *Cargo Berlin–Temesvár* nyilvánvalóan nem egy az egyben másolja a szófiai ős-*Cargó*t, ahogy a tizenöt év alatt készült moszkvai, kongói vagy texasi variációkat is egész biztosan jócskán adaptálni kellett az eltérő kontextusokhoz. Nem vádolhatjuk tehát azzal a Riminit, hogy talmi tucatárut sózna a nyugati márkanév ragyogásába beleszédült kelet-európai színházfogyasztóra. Sőt, szögezzük le, hogy az összromániai színházi kínálathoz képest ez az esemény üdítően friss, lenyűgözően okos és felvillanyozó, sokkal több ilyenre lenne szükségünk ahhoz, hogy kiemeljük a fejünk a modernista művészszínházból. Az azonban elgondolkodtató, hogy a Temesvár 2023 – Európa Kulturális Fővárosa programsorozatának színházi felhozatala úgy van teletűzdelve sztárokkal (Rimini Protokoll, Romeo Castellucci, Oskaras Koršunovas,

John Malkovich), hogy egyikük sem a városban megmerítkezve, a helyi valóságból vagy a helyi alkotótársakból ihletődve és építkezve hozza létre alkotását, hanem lényegében újrahasznosít, felvevőpiacnak használja Temesvárt. Mi pedig megköszönjük szépen a kulturális gyarmatosítást.

A Rimini koprodukciós partnere a temesvári *Cargó*ban, a Basca,[6] azaz Kalap Színház az egykori kalapgyárról kapta a nevét. Tipikus kelet-európai történet: a századfordulón alapított Paltim Hutfabrik Európa-szerte, sőt Amerikába is exportálta termékeit, a világháború idején a Monarchia hadserege számára készített ruházatot. 1948-ban államosították, 1990-ben visszaszolgáltatták, végül az utolsó kalap 2006-ban készült itt. A vásárlói érdeklődés addigra már a Nyugatról kamionokkal beszállított fast fashion darabok felé fordult. Az épületegyüttest ezt követően független művészek, köztük a Basca alapítói foglalták el átmenetileg, néhány év után legnagyobb része lebontásra került, és a tátongó telken ma egy multinacionális ingatlanbefektető hirdeti: Paltim prémium lokáció, apartmanok és irodahelyiségek elővételezhetők. Hallott vajon minderről Kaegi és Karrenbauer?

A TESZT helyi független társulatok előadásait bemutató off programjában a Basca a *Zambara Kabarett* című produkciójával szerepel. Pedig a *Cargo* számos vonatkozásában kapcsolódna a fluiditáshoz, a színház műfaji határainak fellazításától a konténerlakó-háztulajdonos

[6] Szó szerint: micisapka.

komplex és képlékeny társadalmi identitásáig. A választás oka talán az, hogy a *Zambará*ban a fesztivál szakmai közönsége megismerhetné a társulatot, a temesvári független színészeket. Amennyiben ez a megfontolás vezette a kurátorokat,[7] pláne sajnálatos, hogy két másik, a főprogramba meghívott külföldi előadással egyszerre játszik a Basca. Valahogy nem vagyunk jók abban, hogy láthatóvá tegyük, érvényesítsük a lokálist, a sajátot.

A *Cargo Berlin–Temesvár* befejezésében a berlini szállítmány befut a célállomásra, kamionunk visszagördül a város ikonikus csomópontjába, sofőrjeink hazaérnek szeretteikhez. Ez a legjobb, mondják a fiúk, viszontlátni a barátnődet. A lány, akár egy délibáb, fel-feltűnik az út során: a mezőben énekelve vagy rollerrel mellettünk az utcán. Az ő megjelenései a fikció és a hagyományos értelemben vett színházi reprezentáció pillanatai, s mint ilyenek ezek működnek a legkevésbé. A piros kabátos lány (Jacqueline Kohl) szerelemről és honvágyról énekel, kicsit talán túl evidens, didaktikus módon. Elég vajon ennyi a líraisághoz? Vagy a román pop csak afféle rusztikus díszítés tud lenni az előadás testén? Akárhogy vélekedjünk is, az utolsó kilométerekre aznap este szivárvány szegődik mellénk. Ennél többet tényleg nem kívánhatunk a valóság színházától.

[7] A műsorfüzet közlése alapján név szerint: Simona Popovici Donici, Vesna Roşca és Balázs Attila, a TESZT-et szervező temesvári magyar színház művészeti tanácsadója, román sajtókapcsolatokért felelős alkalmazottja és színész-igazgatója.

„A színház nem demokratikus műfaj.” Hát a színházi felsőoktatás?

#műhely #konferencia Marosvásárhely

Az írás az *Inklúzió a felsőoktatásban és az akadémiai közösségekben* című továbbképzés keretében készült. Román nyelvű hozzászólásként elhangzott a MME Tanárképző Intézetének *Művészet a nevelésben – A jövő jelene* című konferenciáján 2024. április 17-én.

Az egyetemi polgárnak, intézményvezetőnek vagy döntéshozónak, aki a színházi felsőoktatás inkluzív jellegére[1] vonatkozóan akar állításokat és előremutató javaslatokat megfogalmazni, mindenekelőtt a színházi rendszer jellemzőiről kell gondolkodnia.

A romániai színművészeti egyetemek a létező színházi piachoz alkalmazkodnak, kínálatukra döntő hatással van az, hogy a fennálló működési struktúra és esztétika milyen elvárásokat támaszt az erre a területre belépni készülőkkel szemben. Ez a struktúra a második világháborút

[1] A Román Akadémia szervezésében megvalósult, egyetemi oktatóknak szervezett továbbképzés a romániai felsőoktatásnak a sajátos nevelési igényű (fogyatékkal élő, tanulási nehézséggel küzdő, illetve a többségtől eltérő nevelési-oktatási szükségletekkel élő) egyetemi polgárokkal és felvételire jelentkezőkkel szemben tanúsított inkluzív jellegét kívánta erősíteni. A kurzusok tematikájának nem képezte részét a nemzeti, bőrszín vagy szexuális identitás alapú diszkrimináció, illetve annak csökkentése. Ezeknek az identitásoknak a tevékeny elfogadását az akadémiai szférában elvileg törvény írja elő Romániában.

követően kialakult állami repertoárszínházi rendszer, amelyben a színészet, rendezés, díszlettervezés stb. a művész megélhetését biztosító, főállásban végzett munkává tudtak válni. Főállású színházcsinálónak lenni az egzisztenciális biztonság nyilvánvaló pozitívuma mellett azt is jelenti, hogy az alkotást nem kizárólag az inspiráció, az esztétikai érdeklődés, kíváncsiság irányítja, hanem a művész kulturális szolgáltatóvá lesz. A szektor követelményei pedig olyan dolgozót feltételeznek, aki a három, négy vagy öt év után teljesen felkészülten jön ki az egyetemről, kiképezve a repertoárszínház minden műfaji igényére, birtokolva az összes készséget és szaktudást, amelyre hátralévő szakmai életében szüksége lehet. Nyilvánvalóan képtelen elgondolás, hogy a mindössze néhány éves képzés negyven-ötven évre érvényes tudást nyújtson, a színházak elvárása mégis az eleve jó képességekkel rendelkező, önmaga legjobb formáját nyújtani képes, sokoldalúvá fejlesztett friss diplomás. Ebben a meritokratikus és hiperkompetitív közegben a fogyatékosság egyértelmű és kérlelhetetlen kizáró tényező.

„A fogyatékkal élő előadó marginalizálódik és láthatatlanná válik: a művészi tevékenység perifériájára szorul, az alkotás centrumától távoli határterületekre, ahol a diskurzust sokkal inkább az orvostudomány és a terápia, az áldozatiság kérdése határozza meg. A testi fogyaték egyszersmind hiperláthatóvá is teszi, fogyatékos testként határozza meg az embert. A mozgássérült előadónak a nyilvánosság aktív szereplőjeként így egyszerre két kulturális jelentésterületet kell egyeztetnie: a láthatatlanságot, valamint a hiperláthatóságot és az azonnali

kategorizálást."[2] Hasonló következtetésre jut a Maureen Connolly és Tom Craig szerzőpáros az akadémiai közösségek érzékenyítését vizsgáló pedagógiai kísérlete során: a testeket egyformának és tanulékonynak, formálhatónak tételezzük ahelyett, hogy számolnánk az egyediségükkel.[3] Az uniformitástól semmilyen eltérés nem megengedett, legyen az, előadóművészeti viszonylatban például a balkezesség, a botfülűség vagy a szociokulturális normáktól eltérő külső. Hogy ezt az eltérést, meg nem felelést, nem illeszkedést érzékletessé tegyük, gondoljuk végig, milyen testi jellemzőkkel nem találkozunk a Júliát játszó színésznők esetében?[4] Az elmúlt évek szakmai közbeszédét véve alapul Júlia szerepébe csak vékony, szép és fiatal, ép testű (*able-bodied*) fehér cisz nő illeszkedhet bele.[5]

---

[2] Petra Kuppers: "Deconstructing Images: Performing Disability." In. *Contemporary Theatre Review*, 2001, Vol. 11, Part 3+4. 25. (A másként nem jelölt idegennyelvű hivatkozásokat saját fordításomban idézem.)

[3] Maureen Connolly – Tom Craig: Disrupting a Disembodied Status Quo. Invisible Theater as Subversive Pedagogy. In Carrie Sandahl – Philip Auslander (ed.): *Bodies in commotion: Disability and performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005. 251.

[4] Vö. Hajnal Márton: Lehet-e duci Júlia? Színésztest, szereptest és viszonyai. *Színház*, 2022/1, 14–18.

[5] „Az egyik meghallgatáson megjelenik egy transzszexuális, egy fiú, aki úgy döntött, hogy lány lesz. Megkérdezem, mivel készült, azt mondja, Júlia monológjával. Júlia tizennégy éves lány, maga a megtestesült tisztaság. Számomra elképzelhetetlen, hogy ez a fiú, aki három éve lett lány, Júlia legyen." Profesioniștii – Andrei Șerban. O emisiune de Eugenia Vodă https://www.eugeniavoda.ro/ro/emisiuni/arte/andrei-serban; „[Sanda Manu színésztanár] azt mondta nekem, hogy túl sötét a bőröm ahhoz, hogy valaha is eljátszhassam Opheliát vagy Júliát. És hogy amúgy se less belőlem soha rendes színésznő, mert ahogy beszélek és ahogy mozgok egyszerűen túlságosan más." Keno Verseck: Mihaela. Teatru. Feminism. https://www.dw.com/ro/mihaela-teatru-feminism/a-67619217

Az eltérés, meg nem felelés, nem illeszkedés kifejezésekkel Rosemarie Garland-Thomson feminista bioetikus kutató *misfitting* terminusának magyar megfelelőjét keresem. Garland-Thomson a fogyatékosságot test és környezet relációjaként definiálja, nem a test önmagában való, állandó tulajdonságaként. Ebben az értelmezésben fogyatékosság olyankor jelentkezik, amikor „a környezet nem támogatja a bele illeszkedni próbáló test formáját és működését."[6] Vetítsük rá az illeszkedés elméletét egy fiktív példára, és hasonlítsuk össze egy balkezes meg egy diszlexiás színészhallgató illeszkedési esélyeit egy zenés színházi vizsga kontextusában. A diszlexia formálisan tanulási nehézség, és ez a nehézség azonnal meg is jelenik, amikor a hallgatónak kottát kell olvasnia. A balkezesség ezzel szemben nem tartozik az SNI körébe, mégis fogyatékként nyilvánul meg, ha a hallgató jobbkezes hangszert kap. Mindkét esetben lehetséges azonban olyan támogató intézkedés, amelynek köszönhetően a balkezes és a diszlexiás is képes a különbözősége ellenére, azzal együtt beleilleszkedni a munkafolyamatba: a balkezes kaphat balkezeseknek készült hangszert, a diszlexiás hallgató kaphat színes, ún. szivárvány-technikával nyomtatott kottát.[7] A környezeten múlik, hogy támogató vagy elutasító relációt teremt, azaz megképzi-e a fogyatékosságot a test sajátos működéséből. Garland-Thomson *misfitting*-elmélete arra tesz javaslatot, hogy

[6] Rosemarie Garland-Thomson: The Story of My Work: How I Became Disabled. In *Growing Disability Studies*, 2014, Vol. 34 No. 2. https://dsq-sds.org/article/view/4254/3594

[7] Lásd: The Rainbow Harp https://www.rainbowharp.co.uk/

amit jelenleg a társadalmunk fogyatékosságként határoz meg, azt értéksemleges tulajdonságnak tekintsük, mint például a hajszínt, és ahelyett, hogy az eltérésre, a nem illeszkedésre tennénk a hangsúlyt, inkább azzal foglalkozzunk, hogy milyen lehetőségeink vannak a változatos testeket egyformán érvényesként helyzetbe hozni.

A gondolat, hogy a színház nem demokratikus műfaj, a kelet-európai színházi társadalmakban már-már közhellyé és mindent elsöprő érvvé növekedett,[8] és összefoglaltatik benne nemcsak a mindenható rendező által uralt művészszínházi esztétika hierarchikus logikája, hanem bizonyos személyek, tipológiák és kondíciók kirekesztésének racionalizálása is. A sokféleség kizárásának magyarázata. A polgárosodás korában létrejött európai művészszínház mint intézmény nézőként sem számol bizonyos társadalmi kategóriákkal, ezért a színre vitt darabok sem foglalkoznak azokkal. A klasszikus repertoárdarabokban alig találkozni fogyatékkal élő szereplőkkel, és ha igen, olyankor is a testi fogyaték a jellemgyengeség manifesztációja (III. Richárd), vagy eltorzítja a személyiséget (Laura az *Üvegfigurák* című Tennessee Williams-darabban). Amint roma emberekről sem igen szól a drámairodalom.

A színházi ipar látensen kirekesztő jellege alapjában meghatározza a színházi felsőoktatást. A személyiségfejlesztő színjátszócsoportokkal, önképzőkörökkel,

---

[8] Lásd: Bérczes László: A színház nem demokratikus intézmény. Babarczy László. *Színház*, 1989/2, 37–39.; Alina Czyżewska: 'There Is No Democracy in Theatre.' Seriously? *Polish Theatre Journal*, 2019/1–2.

művészetterápiás foglalkozásokkal ellentétben az akkreditált szakképzésnek számszerűsíthető eredményt kell felmutatnia, a munka piacára optimális esélyekkel belépő diplomásokat kell „termelnie”. El kell fogadnia tehát a piac fentebb tárgyalt elvárásait, és inklúzió helyett a sokféleség elvét elutasító szelekciót kell megvalósítania. Az inklúzió és esélyegyenlőség *versus* szelekció és hátrányos megkülönböztetés dichotómiája gyakran előhozza a szakmai érvelést, hogy az esélyegyenlőség elve nem írhatja felül a tehetséget. A dilemma azonban gyakran fals, s ezt mi sem szemlélteti jobban, mint az a tény, hogy a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem magyarnyelvű színész szakára 2021-ben, 2022-ben és 2023-ban együttesen több mint kétszer annyi lány jelentkezett, mint fiú, mégis, az osztálydinamikára való tekintettel megközelítőleg ugyanannyi (alig 10%-kal több) lány nyert felvételt, mint ahány fiú. A tehetség, az érdemek tehát korántsem abszolút értékben mérhetők, és nagyon is viszonylagosak egy olyan meritokráciában, amely gyakorlatilag kétszer akkora esélyt biztosít a fiúknak, avagy kétszer olyan erős szelekciót alkalmaz a lányok esetében.

Az intézményes színházcsinálás elitizmusa felismerhető a színházi felsőoktatás szemléletében. Carrie Sandahl mutat rá, hogy a nyugati színészpedagógiák közös pontja a szerepformálás abszolút előfeltételeként tételezett semleges, fegyelmezett és irányítható színésztest, amelyhez képest a fogyatékkal élő ember teste kulturális többletjelentéssel terhelt, nem semlegesnek érzékelhető, hanem „valamilyen”, ebből kifolyólag alkalmatlan

arra, hogy akár egy önmagához hasonló fogyatékkal élő szereplőt eljátsszon.[9] A teljes szakma gondolkodásmódjának kellene megváltoznia ahhoz, vonja le a következtetést Sandahl, hogy rés támadjon az ideológia falán.

Visszaérkezünk a kezdeti kérdéshez: milyen mozgástere van ebben a kontextusban a sokféleség és az inklúzió érvényesítésének? Meglátásaim a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Magyar Művészeti Karán oktató főállású alkalmazott teatrológus horizontján fogalmazódnak.

Az ország legkisebb egyetemének lenni erősség lehet ebből a szempontból: a három-négyszáz fős egyetemi közösség minden tagja ismer gyakorlatilag mindenkit, a tanulócsoportok kis létszámúak, oktatók és hallgatók személyes érintkezése mindennapos. Az egyéni igények és nehézségek így idejekorán kommunikálhatók és a lehetőségekhez mérten megoldhatók. Ezek az intézkedések néha banálisak, azonban adott esetben eldöntik, hogy egy fogyatékkal élő személy az MME keretében tud működni vagy sem. Például a Köteles Sámuel utcai épület bejárata előtt műanyagbójákkal kijelölt parkolóhely azt szolgálja, hogy mozgáskorlátozott tanártársunk ki tudjon szállni a taxiból, az órarend kialakítása pedig figyelembe veszi, hogy ő csak az alsó szinteken lévő osztálytermeket használja.

[9] „A semleges test számos különféle elméletében közös az a feltevés, hogy a szerep nem építhető fel a testi másság alaphelyzetéből. A megfelelő színésztest bármely szerephez, még a szó szerint fogyatékos vagy szimbolikusan akadályozott szerephez is az ép test (*the able body*), sőt a rendkívüli képességű test (*the extraordinarily able body*).” Carrie Sandahl: The Tyranny of Neutral. Disability & Actor Training. In Sandahl–Auslander (ed.): i.m., 262.

Amennyire ritka az MME hallgatóinak körében a mozgás- és érzékszervi fogyatékosság, annyira gyakori a tanulási nehézség és az idegrendszeri vagy pszichés fejlődési zavar. A sikeres felvételi pillanatában ezek legtöbbje diagnosztizálatlan, és csak akkor derül rá fény, amikor zavart okoz a tanulási folyamatban: a hallgatónak nehézségei vannak a szakirodalom olvasásával, motiválatlan a feladatvégzésben, az osztályon belüli viselkedése akadályoztatja a közösséget stb. Évente kb. ötven hallgató fordul az egyetem pszichológiai tanácsadó központjához ilyen és hasonló, nem mindig a tanulásban jelentkező problémákkal, a találkozás során azonban gyakran derül fény SNI tünetre is, amelyet sem a hallgató, sem a többi MME tanár nem ismert fel. A fel nem ismerés ténye a tanárban is növeli a frusztrációt és stresszt, hiszen az ismeretlen problémára nem áll módjában megoldást nyújtani, így cska súlyosbítja a terhelt tanulási helyzetet. Amint arra Livius Manea tanulmánya rámutat, a legfontosabb tényező az inklúzió megvalósításában a tanár felkészült és támogató hozzáállása.[10] A viszonyulás artikulálja a fogyatékosságot vagy teremti meg az illeszkedést.

A viszonyulás következményei túlmutatnak az oktatási helyzeten: a fogyatékosság színpadi reprezentációját formálják. Másként szólva, a jelenlegi hallgatók azok a színházcsinálók, akik a következő *Rómeó és Júlia*-előadások testképéről döntenek. Az egyetem ilyen

[10] Livius Manea: *Accesul la educație a tinerilor cu dizabilități în România, cu focalizare pe învățământul secundar superior, vocațional și universitar*. 2016, 30. https://www.reninco.ro/images/studiicomplementare/Accesul%20la%20educatie%20a%20tinerilor%20cu%20dizabilitati%20in%20Romania,%202016.compressed.pdf

értelemben mégis óriási befolyással rendelkezik, mert a gondolkodásmódot alakítja, és módjában áll tudatosságra nevelni a hallgatóit. Mindenekelőtt azáltal, hogy kezdeményezi és felvállalja a színpadi test használatának és jelentéseinek sokszor kényelmetlen kibeszélését – hiszen „mégis mikor döntött úgy a színház, hogy tartózkodik a kényelmetlen témáktól?”,[11] teszi fel a költői kérdést Andrea Kovich fogyatékkal élő dramaturg –, ugyanakkor megtanítja ezeket a kérdéseket testszégyenítés nélkül, az emberi méltóságot megőrizve, előremutatóan tárgyalni. Például a színészhallgatókkal reflexió tárgyává teszi a saját testüket mint színészi eszközt, segítve őket abban, hogy adott színházi stílus, műfaj, esztétika keretében tudják értelmezni a fizikumukat és képességeiket mint szerep- és karrierlehetőségeket. Nemcsak a fogyatékokkal vagy hiányosságokkal kell ilyenkor számot vetni, hanem a semleges test és a rendkívüli képességű test értékként kategorizált jellemzőivel, a szerepkörbe vagy egyenesen szerepskatulyába rekesztő tulajdonságokkal (illetve az ellenszereposztás lehetőségével) egyaránt: milyen szererepertoárra számíthat a karcsú, szőke, kislányos megjelenésű színésznő, mire a jó mozgáskultúrájú, alacsony, szelíd arcú férfiszínész, mire az erős hangú, zömök stb. A dráma- és előadáselemzés órák során előkerülő szereposztási döntések, a színháztörténet órákon tárgyalt jelenségek különösebb erőfeszítés nélkül alkalmasak minderre.

[11] Andrea Kovich: Disability, Identity, and Representation. Notes from a Dramaturg. 2019. https://howlround.com/disability-identity-and-representation

A teatrológia képzés ennél is többször, gazdagabb és színházelméleti kontextusban foglalkozhat a más testek színpadi reprezentációjával. A hallgatók megismerkednek Jérôme Bel előadásaival (mint például a zürichi Hora társulat fogyatékkal élő előadóival 2012-ben létrehozott *Disabled Theatre* és az először 2015-ben Párizsban, majd a világ számos más országában, többek közt Budapesten és Bukarestben is újraalkotott, változatos testeket és képességeket felvonultató *Gála*), a sérült színház, rendhagyó színház vagy alkalmatlan színház alapkérdéseivel, színházcsinálói és teoretikus kihívásaival.[12] A szakirodalom tanulmányozása segít rálátni a társadalmi felelősségre: „a sztereotípiákat és stigmákat kikezdve, az esztétikai konvenciókat tágítva a sérült színház egyszerre művészi és aktivista irányultságú."[13] Ez az elméleti megközelítés tágas, az összefüggéseket firtató perspektívába helyezi a színházról való gondolkodást. „A *Disabled Theater* [...] a színház mint intézményrendszer és mint diszpozitívum kritikai vizsgálatára vállalkozik. A célunk mondhatni kikapcsolni a színházat [*disabling the theater*], azaz megkérdőjelezni a konvenciókat és normákat, provokálni a színház működését, vagy ahogy Jérôme Bel fogalmaz, »addig mind korlátozni a színház erejét, amíg csak ellen nem áll.« Semmilyen színházi szabály és logika nincs kőbe vésve, minden szabály, norma és konvenció

[12] A *disability theatre* és *disabled theatre* terminusok fordítási kihívásairól lásd Szabó-Székely Ármin: Az alkalmatlan színház. *Színház*, 2017/4, 6–7. Valamint Hajnal Márton: Rendhagyó testek a táncban. *Színház*, 2020/5–6, 60–62.

[13] Kirsty Johnston: *Disability Theatre and Modern Drama. Recasting Modernism*. London, Bloomsbury, 2016, 15.

lebontható, ha rávilágítunk. Ilyen értelemben a *Disabled Theater* valóban kikapcsolja a színházat [*disable the theater*].”[14] Mivel a teatrológusképzés a 19. századi művészszínházi koncepción kívül, társadalmi gyakorlatként is vizsgálja a színházat, a hallgatóknak lehetőségük van a kísérletezésre. 2016-ban Boér-Markó Orsolya és Szabó Eszter az alkalmazott színház tantárgyuk részeként kidolgozták a *Béna* című projektet. Ennek egyik részében az Augusto Boal-i láthatatlan színház[15] műfajában hoztak létre egy szituációt: a kerekesszékes ember szeretne bejutni egy kávézóba, csakhogy ott nincs feljáró;[16] a másik rész egy középiskolásoknak szóló, a fogyatékosságot körüljáró drámaóra volt.[17]

Az inklúzióra törekvő szemléletváltás csírája kihajtott.

---

[14] Sandra Umathum – Benjamin Wihstutz (ed.): *Disabled Theatre*. Zürich, diaphanes, 2015, 8.

[15] „Láthatatlan színháznak hívjuk azt, ha egy jelenetet nem színházi környezetben mutatunk be, és a jelenlévő emberek nem közönségként gondolnak magukra. Ez a hely lehet egy étterem, a járda, a piac, egy vonat, a bolt előtt álló sor stb. A jelenet szemtanúi mindazok, akik éppen jelen vannak ott. Fontos, hogy ők ne tudják, ez »előadás«, mert akkor azonnal »nézővé« válnának. A láthatatlan színház részletes előkészített forgatókönyvében a szöveget egészében vagy vázlatszerűen megírjuk, azonban a színészeknek annyit kell próbálniuk, hogy majd képesek legyenek beépíteni az alakításukba és játékukba a nézői intervenciót. A próbák során ki kell próbálni minden elképzelhető nézői közbelépést, mint a jelenet lehetséges változatait. A láthatatlan színháznak olyan helyen kell kitörnie, ahol a közönség összegyűl. Így minden jelenlévő ember bevonódik, és az esemény hatása tovább tart annak lezárulta után is.” Augusto Boal: *Theatre of the Oppressed*. London, Pluto Press, 2008. 122.

[16] Fotók az eseményről: https://www.facebook.com/photo/?fbid=1710754552525591&set=pb.100064419863213.-2207520000

[17] Fotók az eseményről: https://www.facebook.com/media/set/?set=a.562478600581718&type=3

„Javított kiadás”: a megbízható színháztörténeti dokumentum

#konferencia Budapest

2024

Az írás az ELTE BTK Színházi képzésének *Színház és archívum – történetek, emlékezetek, (kulturális) örökségek* színháztudományi konferenciáján 2023. szeptember 29-én elhangzott hozzászólás szerkesztett változata. Első megjelenésének helye az Imre Zoltán, Kalmár Balázs, P. Müller Péter, Sándor Panka és Schuller Gabriella szerkesztésében, a pécsi Kronosz Kiadó gondozásában 2024-ben publikált *Színház és archívum* konferenciakötet.



Hallgasd meg az alábbi esszé rövidített változatát és folytatásaként egy beszélgetést Gáspárik Attila színésszel!



A *megbízhatatlan színháztörténeti dokumentum*[1] című, 2020-ban publikált munkámban a vizsgált példák alapján tényközlő dokumentumokra és véleménydokumentumokra osztottam a színháztörténeti kutatás által értelmezni próbált nyomokat. A színházi előadás és környéke rekonstrukciós elemzési kísérleteiben felvetésem szerint egyfajta forráscsoportot képez a színlap, a színház által kiadott közlemény és az arra alapuló sajtóhír, az alkotói

[1] Lásd: Boros Kinga: A megbízhatatlan színháztörténeti dokumentum. *Színház*, 2020/11, 21–26.

nyilatkozatok, az előadásfotó stb., tehát azok a primer formák, amelyek szerzője, létrehozója megegyezik az előadást létrehozó alkotókkal, munkaközösséggel, intézménnyel. A tényközlőnek nevezett dokumentum lényegileg és „születésileg" kötődik a dokumentált alkotáshoz, intenciója szerint az üzenete megegyezik az alkotáséval. Jellegükben különböznek ettől a véleménydokumentumok: a kritika, a riport, az elemzés, az esszé stb., tehát az adott mű reflektív továbbgondolására vállalkozó vagy annak a kontextusába tartozó formák. A tényközlő és a véleménydokumentumokat ugyanakkor összeköti az a tulajdonságuk, hogy adott esetben egyaránt megbízhatatlanok: hiányos vagy részleges információkat hordoznak, nem állják ki az összehasonlító forráskritika próbáját, vagy más jelenséget hoznak létre és dokumentálnak, mint ami a deklarált fókuszuk. Igazságértékük kétségbe vonható, vagy kijelenthetjük egyenesen, ahogy a HIASZT kutatás mottója teszi: „Tulajdonképpen nem létezik dokumentum-igazság. Minden dokumentum hazugság. A történész dolga, hogy ne legyen naiv."[2] Jacques Le Goffot idéznem itt azért is jön kapóra, mert a továbbiakban leírt két színháztörténeti vizsgálódás implicite éppenséggel amellett érvel, hogy noha elvi szinten nem vitatható, hogy „minden dokumentum hazugság", egy-egy konkrét esetre vonatkozó *minden dokumentum együtt* mégis elég meggyőző hazugság. Hogy a dokumentum egymagában

[2] Lásd: https://hiaszt.hu/ Köszönöm Deres Kornéliának, hogy figyelmembe ajánlotta a Le Goff-i gondolat magyarnyelvű megjelenési helyét: idézi: Marco de Marinis: Történelem és történetírás. In Demcsák Katalin – Kiss Attila Attila (szerk.): *Színház-szemiográfia*. Jate Press, Szeged, 1999. 51–52.

nem megbízható, de a problémacentrikus komparatív analízisben azzá válhat.

Remetei Andrea és Visky Árpád két olyan egyébként tipikus eset az erdélyi színháztörténetben, amellyel kapcsolatban a „minden dokumentum együtt" vágya nem dokumentum-idolátriából[3] fakad, hanem az intézményesült archívumok dokumentumszegénységéből s az ebből érthetően következő gyűjtögető, kirakósozó[4] kutatói szenvedélyből. A feldolgozatlan színházszakmai közelmúlt következménye, hogy a kutatás esetenként sürgető identitáskérdésként fogalmazódik meg. Célom ebben a tanulmányban nem a historiográfiai teoretizálás, hanem „próbálni megérteni"[5] a korábbi kutatása-

---

[3] Marinis: i.m., 51.

[4] Vö. „Az archívum nem egyszerűen raktár, hanem a kulturális relevanciák elmélete, kulturális emlékezetkonstrukció, és a queer megnyilvánulások komplex jegyzéke. Az archívumot a használók, értelmezők kultúrtörténészek léptetik működésbe, akik elmélyülnek az anyagokban, és kirakosgatják a születőben lévő queer történelem puzzle-jét." Judith Halberstam: *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press, 2004. o.n. (A más módon nem jelölt idegen nyelvű idézetek fordítója jelen tanulmány szerzője.) A queer archívumelméleteket e tanulmány teoretikus horizontjára helyezni kézenfekvőnek látszik, amennyiben a vizsgált jelenségek a romániai magyar kultúrkörhöz tartozóan egyfajta „se nem, se nem" identitás elbeszéléseként olvashatók. Mint látni fogjuk, mind Remetei, mind Visky esetében kiemelt jelentősége van a kettős – a vállalhatalan, titkolnivaló, és az azt elfedő –, ilyen értelemben ferdítő, ferde, queer identitásnak.

[5] „A »tények« csak látszólag beszélnek magukért, egymagukban, kizárólagosan, objektíven. Ha nem bírná szóra őket az elbeszélés (*the narrator*), némák maradnának. A történész legfőbb erénye nem az objektivitás. A történész igazsága abban áll, hogy próbál megérteni (*seeking to understand*)." Johann Gustav Droysen: *Outline of the Principles of History*. Angolra fordította: E. Benjamin Andrews, Boston, Ginn&Company, 1897, 52–53.

imban megválaszolatlanul maradt, illetve fel sem tett kérdéseket az újonnan felbukkant dokumentumok fényében, megalkotni egy pillanatnyilag legalábbis kimerítőnek mutatkozó elbeszélést.

A 2020-as tanulmányban tárgyaltam egy álnév kérdését. „Inkognitóban marad a sepsiszentgyörgyi színház első négy évtizedének történetét azóta is példátlan alapossággal összefoglaló szerző”,[6] jelentettem ki a *Sepsiszentgyörgyi évadok. Jegyzetek egy jubileum margójára* című cikket Remetei Andrea néven jegyző íróról, tévesen azt állítva, hogy a *Színház* folyóirat 1989 júliusi számán kívül sehol máshol nem találkozunk a névvel. Csak később, az Arcanum időközben bővült laparchívumában találtam rá a *Világszínház* 1989 szeptember-októberi számában a *Szigorodó irányelvek Romániában* című, a román kommunista diktatúra egyre növekvő anyagi és ideológiai megszorításairól szóló cikkére. Ez utóbbi nagyban segített az álnév mögé rejtőzőnek a valós személyazonosságára magabiztos feltételezést tenni. A második szövegből ugyanis egyértelművé vált, hogy Remetei nem „az OSZMI dokumentációs tárában ülve”[7] dolgozott, hanem belülről ismerte a sepsiszentgyörgyi, az erdélyi és a romániai színház korabeli működését, strukturális sajátosságait, eseményeit.

Hipotézisem szerint Remetei Andrea a rendszerváltás után, a szentgyörgyi színház 50. évfordulóján fedi fel magát a diskurzuselemzésnek. 1998-ban a marosvásárhelyi *Látó* folyóirat színháztörténeti megemlékezést

---

[6] Boros: i.m., 26.
[7] Uo.

közöl az évforduló alkalmából a Szentgyörgyön 1970–1992 között irodalmi titkárként, dramaturgként és házi szerzőként dolgozó Veress Dániel[8] tollából. A szöveg mind a naptári felsorolás mintájára szerveződő gondolatvezetésében, mind kiemelt információiban és összefüggéseiben, mind szóhasználatában rendkívül sok hasonlóságot mutat a *Színház*ban megjelent Remeteivel.[9]

A Remeteit Veress Dánielként azonosító hipotézishez végképp meggyőző adalékot Veress a sepsiszentgyörgyi színházról szóló írásainak azóta megjelent kiadása nyújt. Párhuzamos szöveghelyek egész sorára találunk, például a sepsiszentgyörgyi pártvezetés élén történt változásokról és azoknak az Állami Magyar Színházra tett hatásairól. „A szentgyörgyi társulat pályája *felfelé ível*, miközben a megyei vezetőségben nagy *változások* következnek be. *Király Károly lemond*. A művelődési titkár Sylvester Lajost a színház igazgatói székébe *»buktatják«*. Dukász Anna marad színésznőnek"[10] – summázza az igazgatócserét a rendszerváltás előtt Remetei a magyarországi olvasónak. „Miközben a színház pályája közelismerést váltva ki *felfele ívelt*, több, kihatásában jelentős személyi *változás* történt. *Király Károly megyei első titkár lemondott*, helyét a színház iránt ugyancsak jóindulattal viseltető Nagy Ferdinánd foglalta el. 1973 decemberében Dukász Annát felmentik az igazgatás alól. Helyére Sylvester Lajost nevezik ki, gyakorlatilag túl jó munkájáért a legfontosabb megyei közművelődési

8 Veress Dániel 1929–2002
9 Lásd Boros: i.m., 26.
10 Remetei: i.m., 41.

posztról *»buktatják«* az igazgatói székbe”[11] – részletezi Veress 2022-ben megjelent könyve. (Kiemelések tőlem.)

A legfeltűnőbb szófordulat az „Erdély Szibériája”.[12] „[A]z idő tájt Sepsiszentgyörgyöt az idekerült értelmiség Erdély Szibériájának nevezte, mely elsősorban a szellemi klímára utalt […]” – írja Veress az 1998-as és a 2022-es megjelenés szó szerint egyező szöveghelyein,[13] s ez is Remetei megfogalmazását idézi fel: „Sepsiszentgyörgyöt ebben az időben Erdély Szibériájának becézi az értelmiség. Zord éghajlatú, távoli sarok, ahová büntetésből szokás kerülni.”[14] A szovjet büntetőkultúrába és a kihelyezéses román munkapolitikába egyaránt belemaró gúnyos városjellemzést a rendszerváltás előtt

[11] Veress Dániel: *A sepsiszentgyörgyi magyar színház rövid története (1948–1992)*. Sepsiszentgyörgy, ARTprinter Könyvkiadó, 2022, 29.

[12] Tudomásom szerint Vári Attila író szibériázza le elsőként írásban Sepsiszentgyörgyöt, a *Film Színház Muzsika* 1988. szeptember 3-i számában közölt cikkében, A sepsiszentgyörgyi Őrkő c. írásban: „a két nagy tudású férfiú büntetésből került a hajdani Magyar Autonóm Tartomány Szibériájába – rossz volt a származásuk.” A kifejezés ugyanabban az értelemben használja a metafórát, mint később Remetei és Veress.

[13] Veress Dániel: A színfalak előtt és mögött. *Látó*, 1998/8–9, 213. és Veress: *A sepsiszentgyörgyi…* 14. A könyv 7–53. oldalán található fejezet végén az áll, hogy Veress 1992-ben, azaz nyugdíjba vonulása évében írta meg színháza történetét. Erre alapszik tehát a hat évvel későbbi rövidített, átdolgozott változat a *Látó*ban. Az esetleges korabeli publikálásról vagy a kéziratban maradás körülményeiről azonban nem közöl információt az ARTprinter Könyvkiadó kevéssé kielégítő gondozásában megjelent könyv. Amely sem szerkesztőt, sem szaklektort, sem korrektort nem tüntet fel, csak műszaki szerkesztőt és egy kiadói tanácsost, és azt sem tisztázza, hogy mi az elsősorbani célja: közreadni Veress Dániel (válogatott?) színháztörténeti írásait a halála huszadik évfordulóján, vagy egy monográfia a sepsiszentgyörgyi színházról, történetesen Veress tollából.

[14] Remetei: i.m., 40.

végzetes hiba lett volna saját névvel leírni. Az álnévre a cikkek ilyen és hasonló megállapításai után elkerülhetetlenül bekövetkező pártállami retorziók elkerülése érdekében volt szükség. Veress tisztában volt vele, a román titkosszolgálat, a Szekuritáte megfigyelés alatt tartja. Ez így is volt: „Dănilă", „Dogaru", időnként pedig „Vigu" fedőnéven az ötvenes évektől 1989-ig megfigyelték, és rövid ideig „Olti Gedeon" fedőnéven ügynökként is megpróbálták foglalkoztatni.[15]

A Remetei-kéziratok Magyarországra juttatásának lehetséges forgatókönyvét szintén a Szekuritáténak

[15] A bukaresti ACNSAS, azaz a Szekuritáté Irattárát Vizsgáló Országos Tanács Levéltára 2023-ig tizenegy kötetnyi megfigyelési iratot és egy ügynökdossziét azonosított Veress Dániel nevére (I 0234792 1-9. kötet, 929/MFR/Covasna, I 849412). A dossziék kutatói feldolgozása folyamatban van. A „Kassai Pál" fedőnevű ügynök 1962 március 16-i jelentése szerint Veressben „megerősödött a gyanú, hogy megfigyelik már azóta, hogy az egyetemről kirúgták." (929/MFR/Covasna, 26. lap). „Kassai" jelentése után mindössze néhány nappal Harmati Adalbert tiszt azonnal kérvényezi a lehallgatókészülékek (Tehnici Operative) beszerelését Veress lakásába (I 0234792, 8. kötet, 154. lap), amit a brassói Szekuritáte több ízben nem hagy jóvá (az 1964. január 8-án keltezett kérvényre és tervre Ion Bolintineanu ezredes kézzel ráírja, hogy „ebből is látszik, hogy Harmati soha nem csinált még rendes lakhelyátkutatást." I 0234792, 2. kötet, 173. lap), majd végül egy megrendezett rablás álcája alatt hajtják végre 1964 áprilisában. (929/MFR/Covasna, 47–51. lap) Ugyancsak ekkor ejtik mint ügynököt. Beszervezését 1962-ben Harmati azért kezdeményezi, mert felismeri, hogy Veress kapcsolati hálója a Londonban élő horthysta nagybácsija, Dálnoki Veress Lajos és más külföldi rokonai mellett kiterjed a magyar írótársadalomra. „Olti Gedeon" azonban többeknek értésére adja, hogy kapcsolatban áll a Szekuritátéval, vagyis dekonspirálja magát, és jelentései is haszontalannak bizonyulnak, ezért 1964. április 28-án kizárják a hálózatból. (929/MFR/Covasna, 18–20. lap) Lehallgatása, leveleinek ellenőrzése, utcai követése (filaj), ügynökök (főleg „Kassai Pál" és „Munkácsy Mihály", majd „Valentin", „Constantinescu" és mások) általi megfigyelése és időnkénti kihallgatása a rendszerváltásig folyamatosan zajlik.

köszönhetően állíthatjuk fel, miután Veress Dánielnek nincs kutatható hagyatéka,[16] a két lapban szerkesztőként, illetve felelős szerkesztőként tevékenykedő Nánay István, közlése szerint, nem emlékszik egyik cikkre sem. A nyomokat érthető módon ajánlatos volt eltüntetni, de Veress dossziéjából tudjuk, hogy egyébként sem tartotta meg az elküldött kéziratai másolatát.[17] Viszont, mint a róla írt megfigyelésekből kiderül, a nyolcvanas évek végén is gyakran fogadott a házában külföldi barátokat, ismerősöket, és azok lehetőség szerint hoztak, vittek lapokat, könyveket, fényképeket.

A Remetei Andrea cikkek szempontjából legérdekesebb dokumentált látogatás Németh László Torontóban élő lányának, férje után Némethy Magdának a látogatása 1989-ben, Kovács Miklós magyarországi taxisofőr kíséretében, annak autójával. Ennek alkalmával az író lánya arra kéri Veresst, szerkessze könyvvé apjával 1959-től folytatott levelezését. Beszélgetéseik során elhangzik, hogy a világnak nincs tudomása az erdélyi magyarok valós helyzetéről, „félrevezetnek titeket, pedig nap mint nap értesülnötök kellene arról, ami itt megy, a mocsokságokról és disznóságokról. Pokoli körülmények közt [élünk és] dolgozunk, ez hallatlan, népírtás a 20. század végén."[18] Veress felesége megpróbálja meggyőzni

---

[16] Az ARTprinter Könyvkiadót vezető Kopacz Attila személyes közlése: a 2022-ben megjelent könyv anyagát képező gépelt kézirat László Károly színész személyes gyűjteményében maradt fenn.

[17] 1966-ban Bodor Pálnak címzett levelében írja: „Az elküldött, kéziratos példányom van csak. Szeszélyes jegyzeteimből dolgozom »direktbe«, s nincs türelmem lemásolni." I 849412, 1. kötet, 203. lap

[18] I 849412, 31. lap

Némethyt, hogy csempéssze ki és juttassa el magyarországi szerkesztőségeknek a fia, Veress Gerzson költő verseit. Kovács Miklós figyelmezteti, hogy tilos kéziratot kivinni az országból.[19] A lakásban elhelyezett poloskák és a Némethy Magdát és Kovács Miklóst fizikailag is követő ügynökök jelentése szerint a vendégek február 10-i távozásukkor hét, újságpapírba csomagolt könyvet visznek magukkal Sepsiszentgyörgyről Budapestre.[20] Veress dossziéjából nem derül ki, hogy a „szállítmányt" elkobozzák-e az országhatáron, csak az, hogy a látogatás következményeként 1989 áprilisában öt évre kitiltják Romániából Némethyt és Kovácst.[21] Hogy Remetei Andrea két kézirata az ő közvetítésükkel jutott volna ki Magyarországra, semmilyen közvetlen bizonyíték nem támasztja alá. Mindössze azt állíthatjuk, hogy Németh László lányának módjában állhatott kiadói kapcsolatai révén publikáláshoz segíteni az esetleg rábízott írásokat, valamint hogy a szerkesztőségi átfutási idő adott volt februártól a júliusi, illetve októberi megjelenésig.

Naivság lenne azt gondolni, hogy minden dokumentum együtt van Remetei Andrea valós személyazonosságának kétséget kizáró megállapításához. Annyit azonban leszögezhetünk, hogy a 2020 óta előkerült leletek konceptualizáló egymásra vonatkoztatásából elég meggyőző narratíva építhető fel.

Mindhárom szövegben, a Remeteiben, a *Látó*ban közölt Veress-írásban és Veress könyvében is megjelenik

[19] I 849412, 32. lap
[20] Uo.
[21] I 849412, 25. lap

egy színész tragikus halála mint közösségi trauma, amelynek súlyát jócskán növeli az, hogy tilos beszélni róla: a diktatúra a halált is cenzúrázza, megtiltja a kollektív feldolgozást. Az 1986 január 12-én elhunyt Visky Árpád[22] sepsiszentgyörgyi színész nevét a romániai magyar lapok (a *Megyei tükör*ben megjelent gyászjelentést leszámítva) a rendszerváltás utánig többé nem írhatják le. A közösség az első nyilvánosságból kitiltott vélekedésének nyomát tamizdat híradások[23] őrzik, valamint a Szekuritáte akkor még titkos iratai:[24] Viskyt az erdélyi magyarság mártírnak tekinti. Ezt a vélekedést képviseli Remetei is: „1983 februárjában […] Visky Árpádot a román állambiztonsági szerv letartóztatta. A művészt ötévi börtönre ítélik. Másfél év múlva szabadul, de színpadra többé nem állhat. […] Kitelepülési kérelmének

[22] Visky Árpád 1940–1986

[23] Egy az Erdélyi Magyar Hírügynökség által nyugatra jutatott 1986 februári jelentés szerint „[t]öbb körülmény arra utal, hogy Visky nem önszántából vetett véget életének. Egybehangzó vélemények szerint a színművészt a román állambiztonság emberei ölték meg és erdélyi magyar körök már csak ezért is határozottan helyeselték és helyeslik a nemzetközi PEN New York-i kongresszusán elfogadott azon felhívást, hogy Visky Árpád halálát nemzetközi bizottság vizsgálja ki.” https://emh.adatbank.ro/?lid=1986 Rövid időn belül a nyugati magyar diaszpóra számos orgánuma számol be Visky erőszakos haláláról (a *Bécsi Napló*, a müncheni *Hadak Útján*, a *Chicago és környéke*, San Francisco-i *Hídfő*, a torontói *Krónika*).

[24] Zsoldos Árpád (1933–2001) sepsiszentgyörgyi színész dossziéjában hangsúlyos említés történik az elhunyt Viskyre. Zsoldost „Actorul”, majd „Zidaru” fedőnéven figyelik meg, a nyolcvanas években, egyre súlyosbodó alkoholproblémái miatt többször keveredik botrányba, egy 1988. január 13-i jelentés szerint „durva és nyíltan nacionalista-soviniszta és irredenta megnyilvánulásai vannak. Az (öngyilkos) »Vigu« színész, a Kovászna megyei magyarság *mártírja* eszmei örökösének gondolja magát.” (Kiemelés tőlem.) I 848297, 4. lap

engedélyezésére vár Visky Árpád, akit 1986 januárjában a város melletti erdőségben holtan találnak. A hatóságok *öngyilkosságnak minősítik* az esetet."[25] (Kiemelés tőlem.) Remetei fogalmazásmódja azt sugallja a Romániához képest lényegesen vidámabb barakkban élő magyarországi olvasónak, hogy az öngyilkosság az elnyomó államhatalom interpretációja, nem valóság, és a művész halála annak a szakmai és egzisztenciális felszámolásnak a végső, immár szó szerint gyilkos mozzanata, amely évekkel korábban elkezdődött a bebörtönzéssel és a színpadtól való eltiltással.

Veress szóhasználata ezúttal egy lényeges árnyalatban eltér Remeteiétől, és a különbség arra szolgáltat példát, hogy a pártállami cenzúra megszűnte után az állampolgári gondolkodásban szemrebbenés nélkül válhat elfogadottá a korábbi hivatalos állásponttal megegyező vélekedés. 1992-ben egyszerű kijelentő módot használ: „1986 januárjában, mindmáig tisztázatlan körülmények között, a börtönből való szabadulása után a színészi pályáról letiltott Visky Árpád *öngyilkos lesz*, [érezvén, hogy előtte, az alkotó ember előtt, minden út lezárult]."[26] (Kiemelés tőlem.) Elfogadva a feltevést, hogy Remetei és Veress ugyanaz a személy, rá kell kérdeznünk a homlokegyenest megváltozó vélemény okaira. Mi történhetett 1989 és 1992 között, ami átírta a közösség számára kiemelt jelentőséggel bíró haláleset elbeszélését?

---

[25] Remetei: i.m., 44.

[26] Veress: A színfalak… 225. és Veress: *A sepsiszentgyörgyi…* 46. A szögletes zárójelbe tett idézetrész a *Látó*ban nem szerepel, csak a 2022-es könyvben.

A gondoskodás archiválási gyakorlatai Heike Roms által javasolt fogalmát[27] továbbfejlesztő Deres Kornélia bevezeti a gyanakvás archiválási gyakorlatai elméletét. Deres amellett érvel, hogy az államszocializmus (Romániában: a kommunista diktatúra) idején termelődött óriási titkosszolgálati dokumentumhalmaz a törődés mint gyanakvó figyelem eredménye, valamint hogy ezen források jelenkori kutatói feldolgozása szintén a gyanakvás (mint óvatos, a szöveg rejtett szándékaira fogékony olvasat) jegyében kell hogy történjen. Az ügynökjelentések ugyanis nem egyszerűen rögzítik a megfigyeléseket, hanem a pártállami ellenségképző gondolkodásmód szerint konstruálják azokat.[28] Az általam tanulmányozott dossziék egyes részei továbbá arra is engednek következtetni, hogy a jelentések tartalmát, a jelentett „államellenes bűnök" súlyosságát, saját hatósági fellépésük értékét a Szekuritáte-ügynökök és hivatásosok személyes ambíciója is torzította: az önfényezés, az előléptetés reményében a jelentő gyakran a felettesét is manipulálni próbálja.[29] A megfigyelési dossziék

[27] Heike Roms: Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains? In Gundhild Borggreen – Rune Gade (ed.): *Performing Archives/ Archives of Performance*. University of Chicago Press, 2013, 35–51.

[28] Lásd Deres Kornélia: *Besúgó Rómeó, meglékelt Yorick. Dokumentumszínház, újrajátszás és az archívumok felnyitása*. Kronosz Kiadó, Pécs, 2022, 177–182.

[29] Cîndea Grigore, a brassói Szekuritáte Veress Dániel követésével megbízott kapitánya írja 1964 április 9-i jelentésében, hogy Biharkeresztesnél a vonaton a vámosok csakis az ő figyelmeztetésének köszönhetően találnak meg és koboznak el Veresstől két verseskötetet, öt kivágott újságcikket, egy brosúrát és egy címlistát. „Ha nem jelentem mindezt a határőrség kapitányának, a célszemély ellenőrzés nélkül hagyta volna el az országot." I 0234792, 2. kötet, 1. lap

„irányművek”, amelyek esetében a gyanakvás kötelező kutatói attitűd.

Hogy mi történt 1989 és 1992 között? Hipotézisem szerint tényszerűen semmi. A Szekuritáte irattárát a kutatók és az érintettek számára megnyitó átvilágítási törvényt 2000-ben fogadta el a román parlament, tehát Veress Dánielnek még nem lehetett hozzáférése a Visky halálának körülményeivel kínos gonddal foglalkozó dossziékhoz, amikor 1992-ben (majd 1998-ban) a szentgyörgyi színház történetét feldolgozta. De a rendszerváltás után megváltozott társadalmi viszonyokkal együtt megváltozott a pozíció is, amelyből a szerző megszólalt: megszűnt ellenállónak lenni, mert megszűnt az ellenállást gerjesztő diktatúra. A gyanakvás archiválási gyakorlatának teóriáját aligha vonatkoztathatjuk kizárólagosan az ügynökjelentésekre: a totalitárius hatalom delegitimációjára irányuló törekvések, a disszidencia által létrehozott dokumentumok (mint a szamizdatok és tamizdatok) esetenként éppúgy a túlzás retorikáját[30] alkalmazzák, mint a hatalmi diskurzus. A cél a szimbolikus győzelem, morális igazságot szerezni az elnyomóval szemben, és hatni egy elképzelt még felsőbb hatalomra (egy másik állam vezetésére), igazságtevő közbelépésre sarkallni azt. 1986-ban, ellenőrizhető információk híján és az iszonyatos érzelmi töltetből kifolyólag Visky Árpád halálával kapcsolatban természetszerűleg megkezdő-

[30] Vö. „Az ügynökjelentések sok esetben eltúlozzák a megfigyelt alkotók és események veszélyességét, hogy elősegítsék a támadó elbeszélések és értelmezések létrehozását.” Deres: i.m., 180–181.

dött a mítoszgyártás.[31] 1989 után a politikai tét eltűnt, és Visky halála az ideológiai ellenállás interpretációs mezőjéről átkerült Veress írásában a szakmatársadalmi dimenzióba.

A sepsiszentgyörgyi színház történetének azzal a fejezetével, amelynek Visky Árpád is fontos része volt, 2014-ben, a doktori értekezésem írásakor foglalkoztam.[32] Akkor leginkább helyi archívumok, az egykori megyei kultúrbizottság (a Szocialista Kultúra és Nevelés Tanácsa) a Nemzeti Levéltár szentgyörgyi fiókjában fennmaradt iratai és a szentgyörgyi színház irodalmi titkárságának archívuma, valamint adatközlő interjúk alapján dolgoztam. Az akkori fókuszom a bemutató előtti megtekintések, kritikai főpróbák, avagy az erdélyi szakmai zsargonban vizionálások voltak, arra kerestem

[31] Az ebben résztvevő elérhető források közül a San Francisco-i *Hídfő* bizonyul legeltökéltebbnek, éppen ezért teljességgel félrevezetőnek. „Az Erdélyben megjelenő ún. földalatti irodalom román módszerekkel való felszámolása megkezdődött. Mint ismeretes, az erdélyi magyarság fiataljainak kiadásában jelent meg az *Ellenpontok* c. kőnyomatos kiadvány, amelyben főleg az erdélyi magyarság elleni intézkedéseket tették kritika tárgyává. Az *Ellenpontok kiadója Visky Árpád volt*, akinek neve sokáig ismeretlen volt a román titkosrendőrség előtt. A titok azonban nem sokáig maradt titok, mert a román titkosszolgálat felderítette Visky személyét. Megfigyelés alá vették és ügyét nem vitték bíróság elé, ami bizonyos nyilvánosságot adott volna Ceaușescuék magyarellenes politikájának. Román módra intézték el az ügyet, amennyiben Visky Árpádot egy *Gyergyó* melletti erdőben felakasztva találták. Nem autóval ütötték el – ami bevett szokás még ma is Romániában –, hanem az öngyilkosság látszatát keltve felakasztották a *gyergyói* erdőben." *Hídfő*, 1986. március, 11. (A dőlt betűs szedéssel a tárgyi tévedéseket emeltem ki.)

[32] Lásd az értekezés könyvvé átdolgozott változatát: Boros Kinga: *Kényelmetlen színház. A politikai tartalomtól az észlelés politikájáig*. UArtPress – Presa Universitară Clujeană, Marosvásárhely–Kolozsvár, 2021.

a választ, hogy miért kerül át pártszervezésbe ez a „minőségellenőrző szerv", a kritikai főpróbák gyakorlata, amely egyébként az ötvenes évektől már működött a Művészeti Tanács, később Dolgozók Tanácsa szervezésében. Kérdéseim azt firtatták, hogy miért éppen a *Pompás Gedeon* 1983-as bemutatója esik áldozatul – vagy váltja ki – ezt a pártpolitikai lépést, ha egyébként sokkal korábbra, Lucian Pintilie *A revizor*ának 1972-es betiltására tehető az a pillanat, amikor Nicolae Ceaușescu személyes utasítására országszerte elkezdődött a készülő produkciók ideológiai ellenőrzése.[33] Az már akkor is látszott, hogy 1982-1983 különösen rossz évek voltak a szentgyörgyi színház és általában a kultúra számára: 1982-ben leállították a korábban nagysikerrel megrendezett Nemzetiségi Színházi Kollokvium harmadik kiadásának

[33] Lásd a Román Kommunista Párt Központi Bizottsága 1972 október 5-i megbeszélésének jegyzőkönyvét. In Alina Pavelescu – Laura Dumitru (ed.): *P.C.R. și intelecutalii în primii ani ai regimului Ceaușescu (1965–1972)* Arhivele Naționale ale României, București, 2007, 324–330.

szervezését,[34] Ceaușescu 1983 augusztusában hirdette meg a mangáliai téziseket[35] és 1983 végén felére csökkentette a kultúrára fordított állami pénzt, egyszersmind radikálisan megemelve a művészeti intézményektől elvárt önrészt.[36] A megszorítások olyan mértékűek voltak, hogy Sylvester Lajos színházigazgató egyenesen önfelszámolásról beszélt.[37] A szentgyörgyi társulatot a

---

34 A Kollokvium saját ún. probléma-dossziét kapott a Szekuritáténál 1980-ban, a második kiadás alkalmából, amelyre összegyűlt nemcsak a romániai magyar színházi szakma, hanem kiemelkedő volt a budapesti szakírói jelenlét is. A D 0003013 jegyzékű iratcsomó gondosan tudósít az 1980-as rendezvény nyilvános és magánbeszélgetésein elhangzottakról, majd két év szünetet követően a megyei Szekuritáte a bukaresti belügynek küldött 1982 március 30-i jelentésével zárul: a kultúrbizottság megvizsgálta az április 22-29-e közt esedékes harmadik kiadás programtervezetét, és úgy találta, hogy az nem felel meg az előírásnak, miszerint a színházaknak a saját nemzetiségi drámairodalmuk egy darabjával kell fellépniük; túl sok a román darab (!); a rendezvényt Sylvester Lajos színházigazgató javaslatára októberre halasztják. (D 0003013, 1. lap. Köszönöm Novák Csaba Zoltánnak, hogy felhívta a figyelmem a dossziéra.) Hogy a mondvacsinált indoklás Sylvester iróniájának, vagy a megyei Szekuritátét vezető Aulik Alexandru Bukarestet távol tartó viszonylagos jóindulatának a műve, nem eldönthető.

35 A román kommunista pártvezetésnek a tengerparti Mangálián tartott ideológiai tanácskozását követően megszorításokat léptettek életbe a kultúra területén.

36 „A színházak és filharmóniák költségvetésében a saját bevétel 1983-ról 1984-re 25,2%-ról 66,9%-ra ugrott." Iulia Popovici: *„Actorul, ca minerul". Miturile reformei teatrului în anii 1990*. Kézirat, 84.

37 „Sylvester Lajos, a szentgyörgyi színház igazgatója azt állítja, hogy a színház önfelszámolásáról (*autodesființare*) beszélnek: ha a jóváhagyott darabokat játsszák, nincsenek nézőik; ha olyasmit játszanak, ami nincs engedélyezve, akkor felelősségre vonják őket; ha megpróbálnak önfenntartóvá válni, lezüllesztik a színházat, mert az olcsó darabokban maguk a színészek is elveszítik a művészi értékük." I 0234800, 20. lap

roppantmód megszigorodott ideológiai ellenőrzés mellett vezető színésze, Visky Árpád elvesztése is sújtotta.

Akkori hipotézisemet, miszerint a *Pompás Gedeon* vegzálása összefüggésben áll Visky 1983 február 22-i elhurcolásával,[38] megerősíti Veress Dániel Sütő Andrásnak írt levele, amelynek román fordítása Veress megfigyelési dossziéjának részét képezi.[39] A keltezéssel el nem látott levél, tartalma alapján február 11 (a bemutató korábban kitűzött dátuma) és március 3 (a tervezett új dátum) közt született, a harmadik ideológiai főpróbát követően, amelynek jegyzőkönyve nem maradt fent máshol, mint Veress az írónak küldött e beszámolójában. Ezt a megtekintést még a korábbi gyakorlat szerint a színház

[38] „[H]agyják ki a revizionista nótát. Utóbbi megjegyzés a *Te bujdosó székely* című dal két sorára vonatkozott. Elképzelhető, mekkora veszélyforrást láttak ebben az énekben a pártfunckionáriusok, hiszen 1965-ben Visky Árpád ellen kishíján eljárás indult miatta. És Viskyt épp ekkor, a *Pompás Gedeon* tervezett bemutatójának és többrendbéli vizionálásának napjaiban tartóztatták le. Nem áll rendelkezésünkre olyan dokumentum, amely bizonyítaná, hogy a bizottság tagjai Visky ügye miatt reagáltak élesen a Trianon-nosztalgiára, de joggal feltételezhetjük, hogy ismerték az előzményeket, és tisztában voltak az érzelmi töltet gyúerejével. S mivel Visky letartóztatása a megyei vezetésen átlépve, egyenesen Bukarestből történt, a megyének is bizonyítania kellett éberségét.
A darabban Gedeon megtiltja a »Hol vagytok, székelyek?« éneklését, majd a harmadik felvonás sírva vigadós jelenetében pont ő lesz az, aki a nótát egyszer mégis továbbénekli: »Erdélyt bíztam rátok.« A bizottság elnöke azzal az indoklással kéri a dal teljes mellőzését, hogy ezekről a sorokról a nézőknek eszébe juthat a darabban egyébként el sem hangzó folytatás. [»Elvették tőletek, másé lett hazátok.«] Vagyis a propagandatitkár pontosan látta a színház kommunikációs működésében rejlő csapdahelyzetet: az előadás mint hermeneutikai egész nem csupán a színpadon elmondott-előadott egységből áll, hanem a nézői értelmezésben teljesedik ki.” Boros: *Kényelmetlen...*, 104.

[39] I 0234792, 8. kötet, 125–128. lap

rendezte, nem a hatóságok, vagyis a meghívottként jelenlévő Ioan Inceu megyei propagandatitkár véleménye még nem ugyanazzal a nyomatékkal lépett be az előadást alakító erők terébe, mint március 3-án, az újfent elhalasztott bemutató napján az immár pártszervezésben megvalósult vizionálás alkalmával.[40] Érvei viszont már akkor is ugyanazok voltak: túl sokszor hangzik el a „hol vagytok, székelyek", és egyes szöveghelyek azt a fals benyomást keltik, „mintha hazánkban a nemzeti hovatartozása hátrányt jelenthet valaki számára."[41] Vagy, ahogy Veress beszámolója szerint egy következő megszólaló, Füstös Imre kimondja: „az előadás túlságosan hangsúlyozza azt, hogy »aki magyar, börtönbe kerül«."[42]

Mint fentebb arról már szó volt Remetei Andrea cikkében, Viskyt 1983-ban börtönbe zárták. Hogy pontosan miért, az általa elkövetett ún. nacionalista-soviniszta propaganda bűncselekményéről Romániában értelemszerűen a rendszerváltás utánig nem lehetett nyilvánosan beszélni. Amikorra azonban az ideológiai nyomás elmúlt, illetve a megnyílt archívumokat kutatva lehetségessé vált volna Visky Árpád pályafutását és halálát a politikai kontextusba helyezve, de művészi és szakmatársadalmi szempontok szerint, érdemben, a kegyeletadáson túlmutatón megvizsgálni, minden dokumentumot együtt elemezni, addigra, úgy tűnik, a Visky színházművészeti örökségével való közösségi

[40] A március 3-i és március 9-i utolsó két vizionálás jegyzőkönyvei: 19/1. A Kovászna Megyei Kulturális és Vallásügyi Felügyelőség 553 as levéltári alapjának 315/1983-1989-es dossziéja.
[41] I 0234792, 8. kötet, 125–128. lap
[42] Uo.

törődés elfogyott. Harmincnyolc évvel halála után Visky Árpád nevét legfeljebb olyan kontextusban halljuk, hogy a szentgyörgyi Plugor Sándor Művészeti Líceum drámatagozatának Visky Árpád termében történik egy rendezvény.[43] A jelenlegi szentgyörgyi színháznak sem valamelyik társulata, terme, bérlete, társulati díja, rendezvénye, konferenciája vagy bármilyen egyéb intézménye nem emlékezik meg a jogelőd társulat e tragikus körülmények közt elhunyt sztár-színészéről – nem működik a Heike Roms-i gondoskodás, a jelen nem kooperál a múlttal.[44] A közösségi emlékezetnek ez a diszkontinuitása Viskyt a politikai mártír figurájába zárja be, és nem ad lehetőséget újragondolni a mítoszt, csak elfelejteni azt.

Visky Árpád életének utolsó, rejtélyes jelenete erősebb hatással volt a kisebbségi magyar közhangulatra, mint bármelyik szerep, amit eljátszott. Ezzel tisztában voltak az állambiztonságiak is. Viskyről eddigi ismereteink szerint 1500-1600 oldalnyi dokumentációt készített a Szekuritáte: 1964-től kezdődően megfigyelték, és hol „Virág", hol „Filozoful", hol „Vigu",[45] hol „Vișan" néven nyilvántartották.[46] Csak a halálával és annak következ-

[43] Létezik továbbá a Visky Árpád Amatőr Színjátszó Társulat.

[44] Ennek oka a cezúra: a Tamási Áron Színház arculatát, credóját a rendszerváltás után meghatározó művészeti vezetés nem szervesen nőtt ki az 1948-ban alapított társulatból, hanem „vérátömlesztéssel" érkezett 1995-ben a gyergyói Figura Stúdió Színházból.

[45] A „Vigu", úgy tűnik, vándorló fedőnév volt. 1984-től 1986-ig Visky „viselte" (I 0233766, 5. kötet), 1969-1970-ben, illetve 1989-ben Veress Dániel célszemélyt jelölték így a „Dănilă / Dogaru" feliratú dossziéja utcai követési jelentései (I 0234792, 8. kötet és I 849412).

[46] Visky megfigyelési dossziéjának, valamint a színház adminisztrációs archívumában őrzött különböző iratainak és a rá vonatkozó sajtómegjelenéseknek az elemzését lásd: Boros: *Kényelmetlen …*, 88–95.

ményeivel három egész iratcsomó foglalkozik, benne számos fotó a temetésén résztvevőkről, felesége az azt követő hónapokban folyatott telefonbeszélgetéseinek leirata. Annak bizonyítására, hogy halála öngyilkosság volt, egész külön problémakör-dossziét nyitottak,[47] amely az objektívnek tekinthető bizonyítékokon kívül, mint az önkezűség tipikus jegyeit számba vevő boncolási jegyzőkönyv, nyilatkozatokat tartalmaz színházigazgatójától a pszichiáter orvosán keresztül, különösen kegyetlen módon az özvegyéig. Tőlük a Szekuritáte azt várta el, hogy „hitet tegyenek" Visky Árpád szuicid hajlama mellett, azaz közvetett módon cáfolják a hatóságok által elkövetett gyilkosság közösségi gyanúját. A nyilatkozatok egy része levél formában íródik, címzettjük Paul Trible és Larry Pressler amerikai szenátorok.[48] A Szekuritáte így ment elébe annak az eshetőségnek, hogy a nyugati emigrációban élő magyarok a korábban említett megfontolásból a nemzetközi közvéleményhez forduljanak…

A Visky-dossziéknak azonban van egy másik oldala is. 1960 április 15-én az akkor másodéves színészhallgatót behívja a Szekuritáte, és négy órán át beszélget vele a Múlt és jelen című irodalmi körben való részvételéről.[49] Az eljárás hivatalos neve: kényszerítésen alapuló beszervezés. Az alaposan megijesztett színis diák kézzel írott kötelezvényben vállalja, hogy értesíteni

[47] D 0003061. Köszönet Novák Csaba Zoltánnak, aki 2023-ban felhívta a figyelmem erre a dossziéra.
[48] D 0003061, 1, 3, 10, 12, 13. lap
[49] MFR 0008081, 57–61. lap

fogja a hatóságokat, valahányszor hasonló, helytelen szervezkedésről vagy viselkedésről tudomást szerez.[50] Viskyt 1960 és 1964 között „Bartalis László” fedőnéven foglalkoztatják mint ügynököt, aminek azonban kevés írásos nyoma van. Hálózati dossziéjában egyetlen, általa adott jelentés található, és az egy pitiáner incidenst dokumentál: Ferenczi Csongor és Péterffy Gyula színészhallgatók verekedését a marosvásárhelyi egyetem bentlakásában 1961-ben.[51] Bizonyos diáktársairól, tanárairól várnak tőle információkat. Közülük hármat állt módomban ellenőrizni. Seprődi Kiss Attila és Zsoldos Árpád dossziéja nem tartalmaz Viskytől származó jelentést; tanára, Kovács György dossziéjában[52] egy alkalommal tűnik fel „Bartalis”. Visky vélhetőleg szóbeli beszámolója alapján a Szekuritáte hivatásosa által megszövegezett román nyelvű, gépírott jelentésben Visky arról panaszkodik, hogy Kovácsnak mint évfolyamvezetőnek és Erdős Irma tanárnőnek mindig van kedvenc diákja a színészosztályban, Kovács ezt az első éves lányt az erdélyi magyar színjátszás csillagának nevezte, és olyan dekadens regényt (!) ajánlott neki olvasásra, mint Molnár Ferenc *Liliom*ja, ezzel mérgezve a fiatalságot.[53] Az ideológiai szempontból banális, érdektelen példák ellenére az általa szolgáltatott információk közt egész biztosan van, ami hasznos a Szekuritáténak, mert a négy év alatt összesen 1200

---

[50] MFR 0008081, 23. lap
[51] MFR 0008081, 54–55. lap
[52] Köszönet Gáspárik Attilának.
[53] I 085975, 2. kötet, 101. lap

lejnyi juttatást kap mint ügynök.[54] 1964-ben, már sepsiszentgyörgyi színészként botrányos kimenetelű találkozása van a tartótisztjével, Harmatival, akivel közli, „nem akar besúgó lenni”, akkor inkább a kötél.[55] Kétszínűség (*fățarnic*) miatt kizárják, ekkor kezdődik a megfigyelése. 1972-ben Marosvásárhelyen ismét beszervezik „Tóth János” fedőnéven,[56] 1974-ig legalább 3 alkalommal kap 300 lej juttatást,[57] és feljegyzés van arról, hogy az általa szolgáltatott információk alapján nyitottak megfigyelési dossziét, bár nem tudni, kinek.[58] Beszervezője és tartótisztje, Buzogány Béla százados 1974-ben kéri Visky kizárását: alkoholproblémái, idegrendszeri gyengesége és nacionalista megnyilvánulásai nem teszik alkalmassá az ügynöki munkára.[59]

A mindössze hetvennégy oldalnyi iratcsomót, a hálózati dossziét egy héttel azután kaptam kézhez, hogy nyomdába adtam a *Kényelmetlen színház* kéziratát, amelyben Visky pályájáról is írtam.[60] „Figyeltem magam, akár egy állatot, hogy vajon ebben a helyzetben miként fogok viselkedni, mire mit teszek, mi mit tesz velem.”[61] Szakmatársunk, Visky Árpád, ezt a feladatot osztja ránk.

---

[54] MFR 0008081, 37. lap
[55] MFR 0008081, 43–46. lap
[56] MFR 0008081, 2–4. lap
[57] MFR 0008081, 9–12. lap
[58] MFR 0008081, 13. lap
[59] MFR 0008081, 5. lap
[60] Később jutott tudomásomra a Visky-dossziét elsőként, kimerítő pontossággal feldolgozó történészi munka is: Jánosi Csongor: Erdélyi magyar disszidencia a kommunista rendszerben. Visky Árpád színművész (1940–1986). *Pro Minoritate*, 2020/4, 45–83.
[61] Esterházy Péter: *Javított kiadás*. Magvető, Budapest, 2002, 12.

Meleg férfiak, rideg nők
Két vendégjáték a TNB színpadán

#néző #fesztivál Bukarest

Megjelent a *Korunk* 2024. májusi számában.

2023 őszén a Bukaresti Nemzeti Színház (TNB) csakugyan jó helynek tűnik a messziről érkezett látogató szemében. Olyannak, amely a posztnemzeti állapotban képes önnön szerepét újraértelmezve egyaránt rákérdezni a nemzet, nép, demokrácia, ellenség fogalmaira, valamint a színház mint gyülekezési hely lehetőségeire. Hiszen ha a nemzet egy politikailag definiálódó társadalmi egység, akkor a nemzeti színház alapértelmezetten politikus fórum, társadalomkritikai vizsgálódások és kísérletek műhelye. S ha a kísérlet sikerét a hatékonyság-eredményesség schechneri teóriája[1] és Grotowski, a

[1] „Az előadás létre is hozza, amit ünnepel. […] [A] tánc nem ünnepe az eredmények elérésének, nem megelőzi vagy követi a cserét, hanem az átalakulás eszköze. […] Az eredményesség és a szórakoztatás szemben áll egymással, de egy bináris rendszer, egy folyamatosság részeként. Az alapvető szembenállás nem a rítus és a színház, hanem az eredményesség és a szórakoztatás között van. Az, hogy egy bizonyos előadást valaki rítusnak vagy színháznak nevez-e el, attól függ, hogy az eredményesség-hatékonyság vagy pedig a szórakoztatás kerül-e előtérbe." Richard Schechner: *A performance*. Fordította: Regős János. Múzsák, Budapest, 1984, 105–107.

transzgresszió aktusa[2] felől gondoljuk el, kijelenthetjük: a TNB színpadán játszott *Catarina, avagy a fasiszták meggyilkolásának szépségé*n hangosan protestáló néző, *Az erőszak története* végén a helyéről felpattanva távozó néző, vagyis a néző, aki kellően feldúlt ahhoz, hogy kiforduljon nézői identitásából és az azt meghatározó színházi viselkedéskódex önfelügyelete alól, az a néző tehát maga a sikerült kísérlet.

Sajnos azonban a TNB sem producere, sem meghívója az említett két „botrányos" előadásnak – jelenlétük az ország első színpadán éppen ezért valósággal *statement*, petíció, követelés.

Édouard Louis kortárs francia szerző második (románul egyébként 2019-ben kiadott, magyarul még nem olvasható) regényét, *Az erőszak történeté*t 2018-ban a berlini Schaubühnén vitte színre a Romániában több előadásával megfordult Thomas Ostermeier. Ezúttal az ifjúsági profilú, közvetlenül a rendszerváltás után életre hívott fővárosi fenntartású színház, a jelenleg Vlad Cristache rendező, megbízott igazgató alatt megújulását élő Excelsior hívta meg, pontosabban az általuk első alkalommal tartott X-FEST. A harminchat éves Cristache

[2] „És most szóljunk az előadásról mint transzgresszív aktusról. Miért foglalkozunk művészettel? Hogy átlépjük gátjainkat, hogy kilépjünk korlátaink közül, hogy feltöltsük azt, ami üres vagy fogyatékos bennünk […]. [A] színházat kézzelfoghatósága, testisége, mondhatnám, fiziológiai mivolta miatt régóta a provokáció helyének éreztem, ahol hadat üzenünk önmagunknak, s ezáltal a nézőnek is (vagy fordítva: a nézőnek, s ezáltal magunknak is), ahol látásmódunk, érzéseink sztereotípiáit megtörjük […]. [N]em más ez, mint a tabu megszegése, a transzgresszió." Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. Fordította: Pályi András. Kalligram, Pozsony, 1999, 17.

szolid hadüzenetet küldött mintegy a román színházi fősodornak olyan erőteljes állításaival, mint a bukaresti színházban utoljára nyolc éve dolgozó Gianina Cărbunariu meghívása egy saját előadás, a román közoktatásról tanakodó *Két óra szünettel* létrehozására, vagy a berlini, inkluzív szemléletű Ramba Zamba Színház vendégül látása a fesztiválon. Több is talán, mint az uralkodó színházi ízlés, amire az X-FEST radikális alternatívát nyújtott: a család heteronormatív definíciójáért döntő többségben alkotmányt módosítani kívánó országba hozta el Louis autobiografikus művének színházi adaptációját, egy meleg férfi által elszenvedett nemi erőszak történetét. A tapsrendről protestálásképp távoznak néhányan, köztük Mircea Rusu színész, a Ion Caramitru halála óta irányítatlanul tévelygő TNB aligazgatója. Mert bár a TNB mint befogadóhely politikája finoman szólva is rugalmas – beleférhetnek például a közönségét extremista kiadványokkal fogadó, putyinista nézeteiről közismert Dan Puric előadásai –, *erre* nem számítottak. Az önjogon megjelenő homoszexuális szereplő éppoly ritka jelenség a román színpadokon, mint a nem romantikus mázzal leöntött nemi erőszak megjelenítése.

Egészen más a „baj" Tiago Rodrigues szerzői színházával, a *Catarina, avagy a fasiszták meggyilkolásának szépségé*vel, amelyet az Országos Színházfesztivál (FNT) nyitóestéjén játszott a Portugál Nemzeti Színház ugyanazon a színpadon. Az Avignoni Fesztivált 2021 óta igazgató Rodrigues másodszor jár Romániában (tavaly júniusban a Szebeni Nemzetközi Fesztivál hívta meg egy másik előadással), és a 2020-ban bemutatott

*Catariná*ról is csak annyit tudunk előre, amennyit a már-már meseszerű cím és a furfangosan szűkszavú beharangozó elárul: elvileg mindannyian ugyanazokra az eszmékre és értékekre esküszünk, a gyakorlatban mégis jól meglepnek a választási eredmények; erről kellene beszélni, méghozzá nem köldöknézve, hanem magunkat is kizökkentve. Ez az erőtlen közhelynek tetsző mondat azonban szolid állítássá és erkölcsi számonkéréssé magasodik a színpadon: a fasizmus itt van, te mit teszel ellene? Első este a bukaresti nézőtér a rémület csendjébe fagy. A másnapiak fütyölnek, kiabálnak, rendzavarással válaszolnak, mint ahogy, később olvasom, a *Catarina…* nyugat-európai előadásainak alkalmával igen gyakran megtörténik. Vajon tényleg ilyen bátrak volnánk?

A TNB színpadán mondhatni egymás mellé kerülő két előadás önkéntelenül asszociatív együtt értelmezést vált ki belőlem. Az érvényesített dramaturgiák történetmesélési stratégiája, a nézői testérzetek ingerlése és az a társadalom, amelynek képét a cselekmények háttereként mindkét rendezés artikulál, összeköti a befogadóban Ostermeiert és Rodriguest.

*Az erőszak történeté*t szerzője, Édouard Louis regénynek nevezi, ám ez korántsem jelent autofikciót vagy puszta önéletrajzi ihletést, hanem csak azt, hogy a szerző nem naplót ír, hanem tudatosan hoz létre egy konstrukciót. A könyv narratív struktúráját meghatározó alapgondolat az előadás dramaturgiájának alapja is: visszafoglalni a saját, mások által elmesélt, ezáltal végletesen elidegenített, leegyszerűsített, meghamisított történetünket, ellenállni a mások által felállított igazságnak, és

ezzel végsősoron felszabadítani magunkat a velünk történtek terhe alól.[3] Ez azonban korántsem egyszerű, amit a regény úgy tesz érzékletessé, hogy megsokszorozza a mesélés aktusát, és a *mise en abyme* mellékszereplő státuszba taszítja a szerzőt a saját történetében: Édouard nővére meséli a férjének, ahogy az öccse neki elmesélte, ahogy a rendőrségnek elmesélte, ahogy… Édouard a félig behajtott konyhaajtó mögül hallgatja testvérét és sógorát, és kétségbeesett kommentátorként igyekszik elmondani a maga nézőpontját az olvasónak.

[3] Louis maga idézi a regényben Hannah Arendtet: „Az emberi cselekvés sajátossága, hogy mindig valami újat kezd, de ez nem azt jelenti, hogy valaha is lehetséges volna az *ab ovo* elkezdés, az *ex nihilo* létrehozás. A korábban már ott lévőt el kell távolítani vagy meg kell semmisíteni, hogy teret csináljunk a saját cselekvésnek, és a korábban létező dolgok megváltoznak. Az ilyen változás lehetetlen volna, ha nem volnánk képesek fejben elszakadni a helytől, ahol fizikailag vagyunk, és *elképzelni*, hogy a dolgok állása másmilyen is lehet, mint jelenleg. Másként szólva a tényszerű igazság szándékos tagadása, vagyis a hazudás képessége, és a dolgok megváltoztatásának képessége, vagyis a cselekvés képessége, összefügg; mindkettő ugyanabból fakad: a képzeletből. Egyáltalán nem magától értetődő, hogy képesek vagyunk azt mondani, »süt a nap«, holott igazából esik (az agy bizonyos sérüléseivel elvész ez a képesség); sokkal inkább azt bizonyítja, hogy noha érzékileg és értelmileg jól felkészültek vagyunk a világban létezésre, nem elidegeníthetetlenül illeszkedünk vagy ágyazódunk vele. *Szabadon* változtathatunk azon, amilyen a világ, és elkezdhetünk benne valami újat. A létezés tagadásának vagy állításának, az igennek vagy nemnek a mentális képessége nélkül – de ne csak az állításokra vagy javaslatokra mondott igenre vagy nemre, egyetértésre vagy egyet nem értésre gondoljunk itt, hanem magukra a dolgokra, ahogy azok az egyetértésünktől vagy egyet nem értésünktől függetlenül adottak a mentális és érzékszerveink számára, a dolgokra mondott igen vagy nem mentális képessége nélkül tehát – semmilyen cselekvés nem volna lehetséges, márpedig a cselekvés maga a politika leglényege." Hannah Arendt: *Crises of the Republic*. Harcourt Brace, San Diego, 1972, 4. (A másként nem jelölt idegennyelvű hivatkozásokat saját fordításomban idézem.)

A színpad térben, a testek által teszi szemléletessé a küzdelmet: a mikrofon mögött álló, szavait hozzánk intéző Laurenz Laufenberg rendezett külsejű, snájdig Édouard-ja mögött egy méltóságát vesztett, az elemeknek kiszolgáltatott férfitest – a több szerepet is alakító Cristoph Gawenda – csúszkál négykézláb, meztelenül a vizes padlón, kifulladásig kínlódva, sikertelenül, hogy talpra álljon. Az elszenvedett bántalmazás időérzetét, az emlékbetöréseket is leképezi a dramaturgia: egyszerre vagyunk utána és előtte, sohasem egészen túl a traumatikus múltbéli eseményen; már a helyszínelést látjuk, Édouard a semmivel el nem tüntethető, az orrába költözött idegen testszagról beszél, de még egyáltalán nem tudjuk, pontosan mi történt. Louis és Ostermeier pontosan azt hangsúlyozzák, hogy az erőszak korántsem annyira banális, hogy az objektív körülményeket jegyzőkönyvbe véve érdemben el lehetne beszélni. Louis olyan, bűnügyi lényegtelenségükben elhanyagolhatónak minősülő, ám lételménnyé súlyosodó testérzetek szuperplánjából építi fel a traumát, mint a támadója által a nyakára szorított sál érdes tapintása, vagy az érzelmi imprint erejétől rögzülő szagok. A férfinak, aki karácsony éjszakáján mellé szegődik Párizs utcáin, Édouard kezdetben a leheletét is vonzónak találta. Később az izzadtság és a rákényszerített szex szagához képest az egyetlen pozitív szagélmény az ágynemű öblítőszaga, az ágyneműé, amelybe a másik őt leszorítva belenyomja az arcát. Valószínűtlen barackillat, nem az igazi gyümölcsé, hanem ideája annak. Az orrába, testébe költözött másik test viszont mindennél valóságosabb.

Az előadás szimultán dramaturgiája jóformán minden pillanatot megdupláz, ezáltal relativizál, megkérdőjelez, viviszekciónak vet alá: a kezdeti, konszenzuális csók érzéki jelenetébe, félbeszakítva azt, oldalról belép a kihallgatást végző rendőr; az igazságügyi orvosi vizsgálat közben Édouard-nak az jut eszébe, milyen szépnek találta először a bántalmazója nyakát; a romantikusnak induló találkozás pillanataiba több ízben beleszól Clara, hogy öccse „felelőtlen” viselkedésével kapcsolatban rosszallását kifejezze. Kivéve az erőszak tulajdonképpeni jelenetét. Annak nyers, valóságutánzó bemutatását semmi sem szakítja félbe. Jajkiáltás, testek ütemes csattogása, a combokon alácsorgó vér.

Ostermeier rendezése olyan könyörtelen valóságként mutatja fel az áldozattá válást, amelynek igazságával nem lehet alkudozni. Az erőszaknak jóvátehetetlenül identitásformáló ereje van. A homoszexuális ember identitásélményéről írja Didier Eribon francia filozófus: „az inzultus tapasztalata (nem beszélve a fizikai bántalmazásról) közös a legtöbbük életében […]. [A]kik a nyugati nagyvárosokban élnek, és a leginkább szabadnak érzik magukat, még azoknak is minden körülmény közt tudatosan kell viselkedniük a környezetükben […]. A fizikai bántalmazás tapasztalata vagy a rögeszmés számolás annak fenyegető veszélyével annyira mindennapos a melegek életében, hogy majdnem minden önéletrajzban és meleg férfiakról szóló regényben megjelenik. […] [A] verbális vagy fizikai abúzus áldozatává válás lehetősége mindig jelen van, és gyakran a személyiségkonstrukció meghatározó elemévé válik (beleértve az veszély érzé-

kelésének képességét).”[4] A (kelet-európai) női befogadói horizonton ez az áldozatiságélmény korántsem kizárólag homoszexuális, hanem gendertapasztalatként[5] jelenik meg: nőnek lenni társadalmi értelemben azt jelenti, hogy a szoknyád hosszát nem az időjárás dönti el, hanem a számvetés a strukturális erőszakkal. A megerőszakoltság saját szempontú színházi reprezentációja pedig már-már egyedi nézői találkozást jelent, amenynyiben Louis és Ostermeier nem a klasszikus drámairodalomban Molnár Ferenctől Tennessee Williamsig megszokott romanticizáló tekintettel néznek rá (és járulnak hozzá az újratermeléséhez), hanem egyfajta reflektív realizmussal[6] kutatják.

[4] Didier Eribon: *Insult and the Making of the Gay Self*. Angolra fordította: Michael Lucey. Duke University Press, Durham&London, 2004, 18.

[5] „A nők elleni erőszak az ENSZ meghatározása szerint: »A nők elleni erőszak bármely olyan, a nőket nemük miatt érő erőszakos tett, mely testi, szexuális vagy lelki sérülést okoz vagy okozhat nőknek, beleértve az effajta tettekkel való fenyegetést, valamint a kényszerítést és a szabadságtól való önkényes megfosztást.«” https://nane.hu/erintetteknek/tudnivalok-a-nok-elleni-eroszakrol/

[6] Ostermeier 1996-ban a berlini Deutsches Theater Baracke nevű műhelyében induló rendezői pályáját végigkíséri a realizmus pecsétje a kezdeti évek *in-yer-face* drámairodalmától a legutóbbi évekig. 2000-ben írt *A küldetés* című manifesztójának egy szöveghelyén maga követel új realizmust a színházban: „A színház az a hely lehet, ahol a világ újszerű értelmezése közös világnézetté és állásfoglalássá erősödik. A színház az a hely lehet, ahol a társadalom újra tudatossá és tehát politikussá válik. A színháznak ezért kortársnak kell lennie. […] Új realizmusra van szükségünk, mert […] a realizmus korántsem a világ ábrázolása olyannak, amilyen. A realizmus úgy tekint a valóságra, mint valamire, amit meg kell változtatni.” Peter M. Boenisch – Thomas Ostermeier (ed.): *The Theatre of Thomas Ostermeier*. Routledge, London&New York, 2016, 3. Lásd továbbá: Peter M. Boenisch (ed.): *The Schaubühne Berlin Under Thomas Ostermeier. Reinventing Realism*. Bloomsbury, London&New York, 2021.

*Az erőszak történeté*nek fontos aspektusa az Édouard és későbbi bántalmazója, Reda között kialakuló mély, autentikus intimitás, amely implicite válaszol a nővére, a rendőrség, a kórházi dolgozók felől érkező szemrehányásra, azaz a strukturális áldozathibáztatásra. A színrevitelben egymás pandanjává válik a regény két jelenete: a szülővárosa terecskéjén barátaival biciklizõ – Laufenberg ténylegesen teker körbe a színpadon – kiskamasz Édouard-t a Redát játszó Renato Schuch filmezi középről, Laufenberg boldogságtól ragyogó arcának közelijét élőben vetítve látjuk a háttérvásznon; Reda történetét saját kabil származásáról és az apjáról Édouard előbb a karjában fekve filmezi a telefonjával, és ezúttal is nagyközeliben látjuk a két arcot, majd egy diavetítő alatt rajzolja a Franciaországba szökő kabil apa útját, ahogy Reda azt elmeséli neki. Az önfeltárulkozásban egymás múltjának operatőrévé lesznek. Mire a színpadi elbeszélés az afférré fejlődő éjszakai találkozáshoz ér, értjük a bizalmat, a vonzalmat. És a sorsközösséget.

Édouard fehér és értelmiségi, Reda illegális észak-afrikai[7] bevándorlók gyereke és feketemunkás. De egy interszekcionális megközelítésben identitásválságuk és osztályhelyzetük rendkívül hasonló: Édouard tudatosan szakadt el és menekült Párizsba homofób vidéki munkáscsaládjából, Reda nulla társadalmi és kulturális tőkével próbál helyet találni ott, ahol bőrszíne nagyobb

[7] Ostermeier jól orra alá dörgöli az európai nézőnek a fehér tekintet korlátoltságát, közönyét: Redát a brazil származású Renato Schuchra osztja, akinek „egzotikus" megjelenését – amíg utána nem olvasunk a színésznek – kérdés nélkül elfogadjuk észak-afrikainak.

stigma, mint a szexuális irányultsága.[8] Ez az elutasítottság teszi őket egyformává. A kulturális különbség pedig áthidalhatatlanul különbözővé. Jól szemlélteti ezt viszonyulásuk a szüleikhez: míg Reda identitását alapvetően meghatározza a kötődés és feltétlen tisztelet („Szidod az anyámat?", förmed rá Édouard-ra, amikor az lopással gyanúsítja), addig Édouard a szülei új lakcímét sem tudja, egyetlen kapcsolata hozzájuk az ominózus eltűnt telefon (amely kellék, a már említett módon videós eszközként használva Ostermeier színpadán kitüntetett jelentőségűvé nő). Reda interiorizált homofóbiájára, ami a szerelmes éjszaka végén lopásra késztette, mint tűzre az olaj ömlik rá Édouard intellektuális és erkölcsi fölénye. Hogy maszkulin énképét helyreállítsa, Redának meg kell büntetnie Édouard-t önmaga helyett a homoszexualitásáért. Az erőszaknak rendszerszintű oka van, állítja Louis és Ostermeier. A regény és az előadás úgy tud az áldozat és az elkövető nevében is szólni, hogy az utóbbit sem menti fel, csak szociológiai pontossággal megmutatja, milyen társadalmi folyamatok eredménye az agresszió. Nem véletlen, hogy *Az erőszak történeté*nek legdurvább rasszista mondatai – a koszos, tevebaszó

---

8 „Reda bevándorlók gyermeke, egyszerre francia és idegen. Tekinthetjük polgártársnak, akinek családi múltja összefonódik a francia közelmúlttal: kabil család, akik a polgárháború elől menekülve hagyták el Algériát, hogy a menhelyek és »folyosók« aztán belökjék a francia nagyváros kizsákmányoló munkapiacára és rasszizmusába. Az ő háttere ugyanakkor a hagyományos homofóbia és a szegénység is, a fővárosban él ugyan, de Louis világának a perifériáján." Joseph Pearson: *Speaking for both Victim and Perpetrator*. 29.05.2018. https://www.schaubuehne.de/en/blog/speaking-for-both-victim-and-perpetrator.html

arabokról, akik, ha hagyjuk, szétverik Franciaországot – éppen Reda szájából hangzanak el, attól az embertől, akinek cselekedeteit, identitását, egész létét a rendőrség egyetlen szóval leírhatónak találja: berber, és ez az ő szemükben mindent megmagyaráz. Reda ugyanúgy kívül reked a neoliberális kapitalizmus elitklubján, mint Édouard deklasszálódott családja, és frusztrált tradicionalizmusára paradox módon ugyanazokban a konzervatív radikális szólamokban talál választ, mint LePen újfasiszta szavazói.[9]

Hasonló társadalomkép feszül a *Catarina, avagy a fasiszták meggyilkolásának szépsége* mögött. Ebben az esetben azonban a felfedezését késlelteti a portugál történelemben nem jártas romániai nézőben, hogy a referenciák ismerete híján parabolikus fikciónak olvassa a disztópiát. Az előadással foglalkozó tanulmányában Ana Pais portugál színházkutató amellett érvel, hogy a

[9] „Apám a választásokban esélyt látott önnön láthatatlansága leküzdésére. Sokkal előbb, mint én, apám megértette, hogy a burzsoázia szemében [...] mi nem számítunk és nem is létezünk. Apám úgy érezte, a baloldali politika cserben hagyta a nyolcvanas években [...]. Ezzel szemben a Nemzeti Front felszólalt a gyatra munkakörülmények és a munkanélküliség ellen, amelyért a bevándorlást és az EU-t okolta. Mivel a baloldalt nem látszott érdekelni a szenvedése, apám bevette a szélsőjobb által kínált hamis magyarázatokat. Szemben az uralkodó osztállyal, neki nem adatott meg a politikai programra szavazás privilégiuma. Szavazni számára kétségbeesett próbálkozás, hogy láthatóvá váljon. [...] A családomat lebeszélni arról, hogy Marine Le Penre szavazzanak, kevés az, hogy [Le Pen] rasszista és veszélyes. Ezt már mindenki tudja. Kevés az, hogy küzdünk a gyűlöletbeszéd és [Le Pen] ellen. A hatalommal nem rendelkezőkért kell küzdenünk, a láthatatlan olyanokért, mint az apám." Édouard Louis: Why My Father Votes for LePen. 04.05.2017. https://www.nytimes.com/2017/05/04/opinion/sunday/why-my-father-votes-for-marine-le-pen.html

Lisszaboni Nemzeti Színházban bemutatott produkció a portugál nézőre sajátos, testi reakcióként jelentkező hatással van, amennyiben az ország társadalmi közérzetét (*public feelings*) aktiválja.[10] Pais a társadalmi közérzet fogalmát Ann Cvetkovich-tól veszi át, akinek 2012-es könyve „a depresszióról mint kulturális és társadalmi jelenségről, nem pedig mint orvosi kondícióról" kívánt gondolkodni, annak a felismerésnek a nyomán, hogy „a politikai válaszadás bevett formái, beleértve a direkt cselekvést és a kritikai analízist, többé már nem működnek, se a világot nem változtatják meg, se nem érezzük jobban magunkat tőlük."[11] A Cvetkovich által említett „politikai depresszió" Pais nézői értelmezésében is kiemelt fontosságú elem, amit ő a demokrácia alapérté-

[10] „A társadalmi közérzet fogalmának (Cvetkovich 2012) segítségével […] kívánok beszélni a kortárs nyilvánosság tereit és intim érzelmi élményeit egyaránt meghatározó láthatatlan erőkről és kapcsolódásokról. A kulturális narratívák és diskurzusok, társadalmi gyakorlatok és események, amelyekben megnyilvánulnak, megszabják, hogy milyen kapcsolatunk less a világgal. […]
A történelmi emlékezet múltbéli érzeteket hoz elő, a fikció pedig a jövőre vetített érzeteket aktivál. Az egyes idősíkokban jelentkező érzetek a társadalmi közérzet rétegzett atmoszféráját teremtik meg. A Portugália közelmúltjához (Catarina Eufémia meggyilkolásához és a szegfűs forradalomhoz) kapcsolódó társadalmi közérzet meghatározza a portugál nézői befogadást, kivált az előadás befejező részében. […] A nézőközönség egyik tagjaként magam is éreztem, ahogy az elhangzó szavak súlya egyre növelték a feszültséget, mintha minden egyes szó tovább emelte a szürke falat, amely tapinthatóan bezárta a nézőt egy affektív téridőbe (McCormack 2018:4). Úgy éreztem, mintha a közönségre nedves ködfelhő ereszkedett volna rá, a hideg futkosott a hátamon a sűrű érzetektől." Ana Pais: To Kill or Die For. The imperceptible tactility of public feelings in *Catarina and the Beauty of Killing Fascists* by Tiago Rodrigues. *Performance Research*, 2022/2, 82, 84.

[11] Ann Cvetkovich: *Depression: a Public Feelings*. Duke University Press, Durham&London, 2012, 1.

keit, az egyenlőséget és bizalmat aláásó érzetként fogalmaz meg. A két szerző eszmefuttatásának ezen sorába illeszkedhet Mark Fisher kapitalista realizmusa, a „könnyebb elképzelni a világvégét, mint a kapitalizmus végét" híres tétele és a depresszív hedonizmus gondolata (hogy a ma embere képtelen egyébre, mint az azonnali élvezetekre törekvés).[12]

Ha Fisher szerint nincs alternatíva a neoliberális kapitalizmusra, Tiago Rodrigues rendező mindjárt két lehetséges következményt is mutat, és a nézőre terheli a döntést, hogy melyikkel kíván azonosulni. Ám a *Catarina…* dramaturgiája pont arra épít, hogy nem egy mindent tisztázó, kontextusba helyező expozícióval kezd, amelynek alapján racionálisan mérlegelhetnénk, hanem jelenetről jelenetre adagolja, az előadás szinte teljes játékidejére teríti szét a dramaturgiai egyenletrendszert. A kezdetben csehovinak tűnő életkép apránként fordul át az antik tragédia dimenziójába, hogy végül teljesen váratlanul felfeszítse a reprezentáció kereteit.

A várostól távol, vidéki tanyáján gyülekezik egy család. Három generáció hét tagja, lassan rakjuk össze a családi mátrixot: idős nagybácsi és felnőtt fia, két középkorú unokaöccse és unokahúga, valamint a nő két szintén felnőtt lánya. Lehetne a hely Vojnyickijék birtoka: az egyik férfi egyedül él itt az év többi részében. Lehetne a cseresznyéskert: a másik testvér pedzegeti, hogy jó kis pénzt lehetne csinálni vidékturizmusból. Az anya kicsit

[12] Lásd: Mark Fisher: *Kapitalista realizmus. Nincs alternatíva?* Fordította: Tillmann Ármin és Zemlényi-Kovács Barnabás. Napvilág Kiadó, Budapest, 2020.

sokat iszik, a fiú kicsit sokat hallgat. De azért alapvetően harmonikus kapcsolatok jellemzik ezt a családot, legfeljebb a ki mit eszik kérdésén civakodnak: az ünnepi asztalra kötelezően körömpörkölt kerül, a sokat emlegetett nagymama hagyományos receptje, csak hát a legfiatalabb lány már vegán. Itt üti meg a fülünket először, hogy ez az időtlen idő, amelyben mindenkit, a férfiakat is, Catarinának hívnak, és mindenki, a férfiak is, földet seprő szoknyát hord, furcsasága ellenére: napjaink, vagy ahhoz nagyon hasonló. És bár sok konkrét utalás elhangzik – a nagybácsi a nyomtatott sajtó eltűnését fájlalja a hat hónapja történt fasiszta hatalomátvétel alatt –, már majdnem a játékidő felénél járunk, amikor a „nyolc évvel ezelőtt, a világjárvány első évében” mondatból végre világosan megértjük: a darab cselekménye 2028-ban játszódik. Amit látunk, nem a mítoszok ideje, hanem az elkerülhetetlen jövő.

S a romániai néző még mindig nem tudja, nem is fogja tudni, amíg az előadást követően utána nem olvas, hogy Catarina (Catarina Eufémia) valóságosan létező személy volt, a Salazar-diktatúra elleni mozgalom jelképe: 1954-ben a huszonhat éves földművesnő felszólalt a munkások méltóságon aluli bérezése miatt, mire egy gárdista három golyót eresztett a hátába. Rodrigues innen indítja a családtörténetet: a mártírhalált halt Catarina szellemkeze hideg érintésével arra kéri barátnőjét, tegyen igazságot; ő nem habozik lelőni saját férjét, a közlegényt, aki tétlenül nézte végig a gyilkosságot. Ettől kezdve fiai és lányai, unokái, dédunokái, amint betöltik a huszonhatot, beavatást nyernek a Catarinák körébe, és ugyanazon a

májusi napon minden évben igazságot tesznek. „Pusztuljon el egy fasiszta, aki tétlenül hagyott elpusztulni egy nőt. […] Ez legyen a ti örökségetek, hogy soha ne hallgassatok, ha igazságtalanság történik a szemetek előtt. Ne habozzatok a jó érdekében ártani."[13] A nyolcadik szereplő, az öltönyös férfi, aki mindeddig mozdulatlanul és szótlanul, a többiektől távol ült – az asztalnál, melynek terítőjére a „Não passarão" ellenállási szlogent hímezték –, most érti meg, minek van ő itt. Az ő kedvéért gyűlt össze és öltött szoknyát a hét Catarina, érette főzték meg az ünnepi körömpörköltöt, neki szólt a rituális ének és tánc, a nagymama felolvasott levele. Az ő feje fölé készülnek ültetni a soron következő, 1954 óta a hetvennegyedik tölgyet.

Rodrigues tragédiájának azonban nem ő a főhőse. Hanem Catarina, a lány.[14] Illedelmesen, ragyogva készül az első saját kezű rituális gyilkosságára, mintha konfirmálni vagy az esküvőjére menne. Maga sem érti, hogy lehet, hogy a fasiszta zsebében ott maradt a telefonja – talán öntudatlan késztetés volt elfelejteni a tengerbe vetni, amikor elrabolta, pedig százszor átvették anyjával a lépéseket. Majd amikor meg kellene húznia a ravaszt, az addigra már tiltakozássá artikulálódó kétely ismét megállítja.

13 Az előadás angol feliratában: „A fascist will fall who did nothing when he saw a woman falling. […] May this inheritance serve for you never to fall silent at the sight of injustice. If you have the need, don`t hesitate to do harm in order to practice good."

14 A szerepet a bemutatón Sara Barros Leitão játszotta. A bukaresti vendégjátékon Beatriz Maia.

„A nagy hősnőknek mindig nagy akadályokkal kell megküzdeniük” – fordul hozzánk a nagybácsi. Az előadásban első pillanattól felállítja a játékkonvenciót: a néző jelen van, egyenrangú partner a színházi eseményben. Hozzánk intézi szavait a hallgatag fiú, amikor a tűz irányíthatatlan erejéről beszél; a legfiatalabb, a vegán Catarina, amikor hezitáló nővérét arról győzködi, hogy az elrabolt férfi meg az államelnök, akinek a beszédeit írja, ne eufemizáljuk populistának, nacionalistának, szélsőjobbnak, mondjuk ki: fasiszta; az anya, amikor a gyilkolás szükségszerűségét magyarázza: „gyilkolok, hogy egy nap olyan világban élhessünk, amelyben többé nem kell gyilkolni.” Rodrigues taktikusan adagolja az előadásba Brechtet, csak befogadói figyelmünk a legvégsőkig próbál nem venni tudomást erről, mert akkora a drámavágyunk,[15] mert akkora élvezettel szegeződünk a cselekményre. Pedig emlegetik is a színen. Ez a család úgy idézgeti Brechtet, mint más a szentírást, és gyaníthatóan épp ugyanolyan megkérdőjelezhető szöveghűséggel, azaz minden, érvként felhozott szentenciát neki tulajdonítva. Állítólagos Brecht-idézet például a vegán lány látnoki erejű hasonlata a vegyes étrendű ember képmutatásáról: „Azok, akik ítélkeznek az elnyomó erőszakra erőszakkal válaszolók fölött, olyanná lesznek,

[15] A drámavágy Hans-Thies Lehmann német színházkutató 2007-ben a budapesti Kortárs Drámafesztiválon tartott előadásának tolmácsától, Nádasdy Ádámtól származik. Az előadás a *Színház* folyóiratban közölt változata így fogalmaz: „Kétségtelenül él bennünk egyfajta vágy a drámaiságra. Ugyanakkor az az érzésem, hogy ez a vágy ma inkább a moziban találja meg kielégülését.” Hans-Thies Lehmann: Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya. Fordította: Berecz Zsuzsa. *Színház*, 2008/4, 53.

mint az, aki marhahúst szeretne enni, de nem hajlandó levágni a tehenet."[16] A brechti parabolák stílusában fogan a nagybácsi tanító meséje a váltókezelőről, akinek egy fékezhetetlenül száguldó vonat útvonaláról kell döntenie: ha erre megy, megöl egy egész falut, ha arra, az anyját öli meg. A lány válasza nyilvánvaló: a vonat elé vetné magát. Testével védi meg az áldozatot a többi Catarina részegeződő pisztolyától. Elpusztul a Catarinák törzsi közössége.

A fasiszta feláll. Romeu Costa magas, válla széles, mellkasa erős, öltönye *slim fit*, arckifejezése magabiztos. Anyósok álma az ilyen vő.[17] Előre lép. „A szabadságról akarok beszélni." Ez az utolsó jelenet áttételesen idézi Brechtet: „Nincs kétség benne, hogy a fasiszták rendkívül teátrálisan viselkednek. Különös érzékük van hozzá. […] [Hitler] megtanulta például a színpadi járást, a hősök lépését, amelynél hátra kell feszíteni a térdet és egész talppal lépni a földre, hogy a járás méltóságteljesebb legyen. Karjainak keresztbefonását, ezt a hatásos fogást is megtanulta, s ugyanígy a hanyag testtartást is betanították neki. […] Hogy megkönnyítse az érzelmi belehelyezkedést, igen személyes jellegű hangulatokba kergeti magát beszédei közben, amelyeknek állami akciókat kell bevezetniük vagy megalapozniuk, olyan hangulatokba, hogy ezek a magánember számára is elérhe-

[16] „Those who lament the violence with which the oppressed respond to the violence of the oppressors, are the same people who would like to eat beef without killing the cow."

[17] Jordan Bardellát, a francia Nemzeti Tömörülés huszonnyolc éves új elnökét nevezi a sajtó a francia anyósok álomvőjének.

tők."[18] Costa fokozatosan emeli a hangerejét, kezdetben zsebre vágott kezével egyre szélesebben gesztikulál, egy kitartott pillanatra feltűnik a Hitlergruss, már egész testéből lendülnek a mozdulatok. A munkásokhoz szól, a szegényekhez, az igazi portugálokhoz. Mi vagyunk a többség. Le a kisebbségekkel, le a kiváltságosokkal, le a szakszervezetekkel. Le a női nyafogással, le a válással, le az abortusszal, le a melegekkel. Hagyományos családot, rendőrállamot, szabadpiacot. Huszonöt percen át mondja. Lelőjük, vagy csatlakozunk hozzá?

„Ha vannak füleink a hallásra, szegény náci gyermekeink szólnak hozzánk."[19] Talán van négy évünk meghallani, mielőtt Tiago Rodrigues jóslata beteljesül.

Az írás megszületéséhez nagy mértékben hozzájárultak a Oana Stoica kritikussal, valamint a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem első- és másodéves teatrológia szakos hallgatóival folytatott beszélgetéseim. Köszönet nekik!

[18] Bertolt Brecht: A fasizmus színpadiasságáról. Uő.: *Színházi tanulmányok*. Fordította: Eörsi István, Imre Katalin, Vajda György Mihály, Walkó György. Magvető, Budapest, 1969, 386, 389.

[19] Tamás Gáspár Miklós: Szegény náci gyermekeink. *Élet és irodalom*, 2004. október 1. 6.

De ki fog megbaszni?
Történt egyszer Újvidéken a TESZT-en[1]

#néző #fesztivál Temesvár

Megjelent a *Színház.net*-en 2024. június 17-én.
https://szinhaz.net/2024/06/17/boros-kinga-de-ki-fog-megbaszni/

Az előadást, amelyben dolgoztam, a színház benevezte a 2024-es TESZT-re, de a kurátorok nem válogatták be, úgyhogy savanyú szőlőtől maszatos ujjakkal írok, kedves olvasó, egy szavamat se hidd el. Kedves olvasó, aki nem is vagy, hiszen elfogytál rég, mint szaksajtóból az állami támogatás. Ha volnál, megkérdeznéd, mire fel a trágár cím.

Hát, hogy kattints és olvasd el. Vagy hogy pasit fogjak. Vagy hogy egy népszerű magyar darab címére próbálkozzak erőtlen intertextuális utalást tenni. Vagy hogy

[1] Hol? Az Újvidéki Színház a Temesvári Eurorégiós Színházi Találkozón
Mi? Urbán András: *Történt egyszer Újvidéken. Kisebbségi extravaganza sok zenével, tánccal, szellemekkel és indiánokkal*
Kik? Banka Lívia, Crnkovity Gabriella, Szalai Elor Emina, Faragó Edit, Ferenc Ágota, Figura Terézia, Giricz Attila, Gombos Dániel, Huszta Dániel, Kőrösi István, Krizsán Szilvia, László Judit, Magyar Attila, Mészáros Árpád, Német Attila, Ozsvár Róbert, Pongó Gábor, Sirmer Zoltán, Szalai Bence, valamint az Újvidéki Művészeti Akadémia hallgatói: Sadiković Marijo, Bagi Natália, Dedovity Tomity Lea, Greguss Lilla, Gusztony Endre. Zenészek: Darko Kolbas, Bába Tibor. Dramaturg: Oláh Tamás. Zeneszerző: Szerda Árpád. Koreográfus: Gergye Krisztián. Díszlettervező: Marija Kalabić. Kosztüm: Senka Ranisavljević. A rendező munkatársa: Lénárd Róbert, Puskás Zoltán. Rendező: Urbán András.

megbánjam majd legkésőbb akkor, amikor a szaklektor kidobja a mocskos szájú szöveget a szerzői kötetemből. Vagy hogy állati ciki legyek, és ezért megjegyezz. Vagy hogy felvegyem azt a szerzői diszpozíciót, amelyből a tizenötödik TESZT néhány előadása fogalmaz.

A fesztivál idei tematikája, „A másik nézőpont" épp olyan általános és bármire ráhúzható, mint a tavalyi volt, ezért aki nem akar éhen maradni a fesztiválprogram salátája után, magának végzi el a kurátori munkát: válogat és összefüggéseket sző. Az én 2024-es TESZT-em előadásainak alapgesztusa és leglényege a metaszínházi számvetés az illúzióképző apparátussal, a populáris vagy akár a szubkultúrák motívumainak magától értetődő, tudatos használata és azzal együtt a vágyakozás a népes közönségre, valamint a kompromisszumot nem tűrő alkotói és társadalmi önreflexió.

A házigazdák *1978*-ában sem a vállalkozás sokat emlegetett grandiózussága, hanem ez az okos játékosság a legizgalmasabb. Tomi Janežić a Csiky Gergely Állami Magyar Színház egy korábbi „fogása": a szlovén rendezőt még Gálovits Zoltán fedezte fel és hívta meg a TESZT-re. Mostani, első temesvári, egyben első romániai és első magyar rendezésének kulcsmomentuma egy videóbejátszás: a rendező filmes munkatársa, Carlo Zoratti jelentkezik be különböző valós, külső helyszínekről, hogy minden zegzugról elmondja, ez bizony igazi és nagy személyes jelentőséggel bír a rendező számára, azért került bele az előadásba. Első világháborús fronthelyszínek és banális tömbházsarkak sorjáznak, Zoratti bohóctréfába illő, vállalt bambasággal prezentál, és az egyik snittben

kiböki: háta mögött ez itt egy akármilyen tó, nem *az a* tó, amiről az előadásban szó van – *ahhoz* túlságosan drága lett volna elutazni. Mintha azt mondanák ezek az előadások, hogy amikor a mesterséges intelligencia a valóságnál valóságosabbnak látszó képeket generál, nem lehet másképpen művészetet csinálni, mint magáról a létrehozás folyamatáról, miértjéről és etikájáról gondolkodva.

Nőt választottam avatáromul, hogy könnyebben elérjem az eszméimmel a gamer srácokat, ezért láttok most ti is női testben – mondja nekünk, nézőknek a Zágrábi Ifjúsági Színház előadásában Lucija Dujmović színésznő, aki, később értjük meg, a norvég szélsőjobb tömeggyilkost, Anders Breiviket alakítja az *Istentelen ifjúság* e kortárs átiratában. Egy másik előadásban, a Selma Spahić rendezte horvát *A makrancos hölgy*ben a szereplők kijelentik, hogy Shakespeare után négyszáz évvel ezt a darabot már csak genderkritikai olvasatban lehetséges színre vinni. A *Telihold*ban Nagy József fehér öregistene szerzői tollával hadonászva hívja életre állatként lihegő, sziszegő teremtményeit, a hét fekete táncost. Ivo Dimchev elmeséli, hogy egyszer illemből leszopott egy fesztiválkurátort, mert a híres koreográfusok így szokták. Közben öklendezve mélytorkozza az előadás díszletéül szolgáló festőállvány egyik tartólécét, és szabadkozik: bocs, most nincs más, aminek, akinek a segítségével illusztrálja a megidézett jelenetet. A randiappokról szóló *It's a match*-ben Tózsa Mikolt a témaválasztása miértjeiről kezd közvetlen kiselőadásba, közben ledobja a cipőjét, majd ugyanazzal a meghökkentő könnyedséggel

a bugyiját is, míg végül a meztelen mellére, ágyékára feltálalt csipsszel kínál: tessék, vegyétek, ki amit megkíván. A finn Livsmedlet Színház *Láthatatlan vidékek* című tárgyanimációjában az előadók teste válik terepasztallá, a színész a jelenet részeként mázolja kékre a hasát, hullámzó tenger lesz a menekültek, a párcentis műanyagfigurák hánykolódó csónakja alatt.

Mi veszi át az illúzió helyét, amikor előtérbe tolakszik az apparátus? Mi adja a színház igazságát, ha a színház azt állítja, nincs szerep, nincs fikció, nincs negyedik fal? És mit mond el rólam, a nézői éthoszomról az, hogy élveteg kíváncsisággal nézem… kit is? Kire vonatkozik az újvidéki előadásban, hogy „hülye ez az Árpád" – Mészáros Árpád színészre, vagy a *Történt egyszer Újvidéken* című előadás Árpád nevű szereplőjére, a színészre, akit Mészáros Árpád alakít? Urbán András igazgatói székfoglaló rendezése hatalmasat packázik velünk. Kijátssza, és végül az abszurdig srófolja a kulisszák mögé bepillantást engedő dramaturgiai konvenciót. Előbb csak furfangos tréfának, sekélyes mókának tűnik az egymást civil nevükön szólító színészek civakodása, versengése, sok ilyet láttunk már, és laza fércnek a közéjük iktatott musicalszámok és operettslágerek. Aztán egyre több a gyanúsan rögvalónak hangzó megjegyzés, éles elszólás a színpadi háttérmunkások 350 eurós bérétől a szabadkai színházzal való összehasonlításig, az egyszerre rangot jelentő és megnyomorító újvidéki játékhagyományokig, a magukat kisemmizett, olcsó kurvának érző színészekig és a trágár színházat elutasító közönségig.

De ebben az önvizsgáló áldokumentarizmusban mindegy, hogy tényszerűen mi az igaz: az a lényeges, hogy mit képes az előadás tematizálni. A valósággal való bármi egyezés csak tétet ad a kérdéseknek, választ rájuk nem.

Például, kísértetiesen önazonosnak tetszik az újvidéki társulattól az az állítás, hogy ők bizony rossz rendezővel is képesek jó előadást tető alá hozni – emlékezzünk csak vissza a nagyszerű Elor Emina néhány évvel ezelőtt Stuber Andreának adott interjújára –, amint az is, hogy a legendás újvidéki előadásokat jegyző Harag Györgyről zengenek ódákat, noha koruknál fogva aligha dolgoztak vele sokan. És bár nem tekinthető színháztörténeti dokumentum értékűnek, hiszen talán csak a poentírozás kedvéért hangzik el, de elhangzik: Harag György isteni keze úgy tudott széket hozzá vágni a színészhez, hogy az nem fájt… Urbán nem magyaráz, csak ott hagyja nekünk a súlyos *Liliom*-párhuzamot, és lehetővé teszi, hogy elgondolkodjunk, talán ez a replika is paradigmaváltás a Haragról szóló szakmai diskurzusban. (A zseniális és bölcs, saját színházi kultúráját meghaladó művész és szellemi lény képét az *Obiectiva Theodora* árnyalta – profanizálta – először, amikor testet adott neki: Haragot nem mint rendezőt, hanem mint romantikus és szexuális lényt jelenítette meg Török-Illyés Orsolya és Hajdu Szabolcs hangjátéka.)

A szinte teljes létszámában felvonuló társulat mellett négy színinövendék is fellép. Nemcsak szekundálnak nekik, hanem kölcsönösen el is verik egymáson a port: ezek, hogy azok „totál demodék” a társadalomkritikus avantgárd hülyeségükkel, azok, hogy ezeknek még vagy

húsz évig nem engedik át úgyse a színpadot, de a kulisszák mögött legalább van kit megkefélni. Urbán ebben sem kíméletes, nemcsak a társulat idősebb férfiszínészeinek jut ki, hogy lihegjenek a fiatal kolléganők után. Ragadozó nő is lehet, főleg ha egy társulat beltenyészetként záródik önmagára. Így jut Banka Líviának a címben idézett, vulgáris replika, és az, hogy közben árgus szemekkel mustrálja az unokája korú akadémistákat: „Tisztelnek, tisztelnek, de ki fog megbaszni?”

Úgy tűnik, Urbán vezetésével az újvidéki társulat arról is tud beszélni, amiről minden más magyar színház mélyen hallgat.

Kísérletek gondoskodásra

Dramaturgi jegyzet a *Magyarosaurus Dacus*hoz

#műhely #dramaturg Nagyvárad

Megjelent a *Theatron* színháztudományi periodika 2024/2. számában.

A nagyváradi Szigligeti Színházban 2023. február 3-án mutattuk be a *Magyarosaurus Dacus* című előadást Gianina Cărbunariu rendezésében. A 2023/2024-es évad végéig a színház további nyolc alkalommal tűzte műsorra a produkciót saját székhelyén, és négyszer játszotta vendégként, romániai fesztiválokon. *Fun fact*: ez az előadásszám hárommal elmarad a *Magyarosaurus*-ról megjelent kritikák számától. Ha erősebb kijelentést akarunk: saját színpadán az előadás feleannyiszor ment, mint ahány kritika, fesztiválbeszámoló és szakmai kommentár összesen megjelent róla.

Az előadás általam összeállított sajtódossziéja: Ha a színháztörténet hűvös távlatából kísérlünk meg ránézni ezekre az arányokra, akkor tárgyilagosan megállapítjuk: a produkció előadásszáma a Szigligeti átlagának megfelelő,[1] az iránta tanúsított szak-

[1] A Szigligeti Társulat bérletházai: https://www.szigligeti.ro/jegyek-berletek

mai érdeklődés átlag fölötti.[2] Milyen szabályszerűségek alakítják a kulturális mezőt, amelyet ez az ellentmondásos mintázat jellemez? Miként írható le a műsorpolitika és a nézői elváráshorizont, illetve a repertoárpolitika és a fenntartói elvárások egymásnak feszülése? A váradi színházi profilalakítás – a 2011-es intézményi önállósulás óta érzékelhető? Az 1950-es évektől konszolidálódott? Netán az 1900-ban átadott Fellner és Helmer épület által meghatározott? – folyamatában mit képvisel a *Magyarosaurus Dacus*-eset, avagy mekkora időbeli és társadalmi kontextust érdemes vizsgálnia annak, aki magyarázatot, összefüggéseket keres? Beszélhetünk-e az előadásról mint stiláris lázadásról, és ha igen, sikeresnek vagy kudarcosnak mutatkozik ebben a hatalmi harcban másfél évados története alapján? E kérdéseket itt hagyom a jövő színháztörténészeinek. Kutatói éleslátásukat nem homályosítja el, mint nekem, a közreműködő párás tekintete. Ez a szöveg a dramaturg perspektívájából tárgyalja a *Magyarosaurus Dacus* születését, és fordítva, az előadás születésének perspektívájából néz rá a dramaturgra.

Gianina Cărbunariu nagyváradi meghívásának közvetlen előzménye lehet Tóth Tünde, a társulat színész-rendezőjének *A tigris*-rendezése a szerző darabja

[2] „Fontos fejleményt jelent, hogy a *Magyarosaurus Dacus* előadás a Szigligeti Társulatot feltette a romániai színházi térképre, hiszen szinte biztos, hogy soha ennyi méltató kritika egyetlen váradi magyar nyelvű előadásról nem jelent meg a román lapokban, s ha nem is ilyen mértékben, de a magyarországi sajtóban is elismerően írnak róla" – állítja Simon Judit nagyváradi kulturális újságíró. Simon Judit: Látogatás a Nopcsa-revűbe. https://www.ujvarad.ro/kritika/latogatas-a-nopcsa-revube/

alapján. A 2021-ben bemutatott stúdióelőadásnak szomorú hírértéket adott, hogy játszóhelyét, a Szigligeti Stúdiót jószerivel a premier pillanatában ítélték bezárásra, és örvendetes jelentőséget az, hogy később új terekbe költözve 2024-ben immár negyedik évada műsoron tudott maradni. *A tigris* váradi népszerűsége jogos alapot teremthetett a gondolatnak, hogy Cărbunariu színháza mind szakmailag, a társulaton belül, mind a helyi nézők körében érdeklődésre tarthat számot. A helyzet hasonlatos ahhoz, ahogy a *Stop the tempo* marosvásárhelyi produkcióját követően Sebestyén Aba felkérte a darab szerzőjét egy saját előadás létrehozására a Yorick Stúdióban. Így született meg 2009-ben a fekete márciust feldolgozó *20/20*.

Vendégként mindkét esetben úgy léptem be az előadás alkotócsapatába, hogy a producer intézménnyel korábbi együttműködésekből ismertük egymást,[3] és úgy érezhettem, nem a rendező farvizén evezek be, hanem tőle függetlenül is, kölcsönösen keressük a színházzal a közös munka folytatásának lehetőségét, amelynek feltételeit az intézmény magától értetődő természetességgel teremtette meg. Másrészt ugyanez volt a viszonyom Gianinával: a román szerző mellé kötelezően állított magyar fordító státuszán túl, több mint tíz évvel a *20/20* után Váradon végre újra együtt dolgozhattunk egy előadáson. Gondoskodó fogadtatásba, megelőlege-

[3] Az Erdélyi Múzeum-Egyesület és az UArtPress közös kiadásában, a Szigligeti Színház és a Theatron Műhely Alapítvány közreműködésével 2022-ben jelent meg a *Nagyváradi magyar színháztörténet 1950–1990. Philther-elemzések* című tanulmánykötet Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád és a magam szerkesztésében.

zett bizalomba és pozitív szakmai várakozásba érkezni – kivételes munkakörülmény az erdélyi magyar dramaturg számára.

Miért kivételes? A legtöbb erdélyi társulatnak, köztük a Szigligeti Színháznak sem, nincs célirányosan dramaturgi munkakörbe szerződtetett alkalmazottja. S noha ebből akár következhetne a külsős dramaturg rendkívüli megbecsülése és szakmai értékelése is, Deák Katalin 2019-ben készült, egyedülállóan bátor és fontos kutatásából tudjuk, sűrűn előforduló tapasztalat, hogy a szerződéskötés és a próbafolyamat során „a dramaturgnak a saját létjogosultságát kell igazolnia”[4] ahelyett, hogy a tényleges, kreatív munkájára koncentrálna. Ehhez képest a Szigligetiben számos tényező táplálta a normalitás légkörét: a főigazgató Czvikker Katalin gyakorló dramaturg, a társulatvezető Novák Eszter „dramaturgos” rendező, állandó munkatársa Kárpáti Péter, a 2022/2023-as évadban olyan kiváló szakmatársak voltak dramaturgok a társulat különböző produkcióiban, mint Dálnoky Réka és Bíró Bence. Az irodalmi titkárságot vezető Fazakas Márta pedig magabiztos ismerője az intézményi dramaturgia szempontjainak.

---

[4] Deák Katalin: „Sztárdramaturgokról még nemigen tudunk” – a dramaturg megbecsültségéről. *Játéktér*, 2019/3, 56–64.; A kutatás hasonlóan fontos egyéb részei: Segít vagy akadályoz? – a dramaturg és az intézmény viszonya Erdélyben. *Játéktér*, 2019/4, 46–52.; „A háromfejű sárkány megint mocorog”, avagy hogyan látják a színészek a dramaturgokat – és vice versa. *Játéktér*, 2020/4, 36–48.; A színház sem lehet jobb, mint a saját társadalma. Beszélgetés Visky Andrással. *Játéktér*, 2018/3, 26–33.

Ebben a konstellációban tehát minden adott volt, hogy a klasszikus dramaturgi szerepbe lépve az – esetünkben nem dráma, hanem – téma körüljárásának első pillanatától a művészetközvetítési stratégián való gondolkodásig hozzátehessek az előadás megszületéséhez, és közben egyetlen percig se merüljön fel bennem a kétely, hogy lesz-e kifutása a munkámnak, vagy út közben „ejtenek", mint annyiszor, amikor a láthatatlan, mert az előadásba beleivódó dramaturgi munkán a legkézenfekvőbb spórolni.

Spórolni ugyanis mindig, mindenhol kell, ez is alaptétel az erdélyi magyar színházban. Némelykor fokozottan is. 2022 őszén a szakmában már évek óta tudni lehetett, hogy a Szigligeti kényszerű küzdelmet folytat egyrészt a túlzás nélkül kultúraellenesnek nevezhető Ilie Bolojannal, a színházat fenntartó, liberális párti megyei tanácselnökkel,[5] másrészt a magyar nézőközönség egy hangos rétegével, amely laikus érveléssel követel

[5] 2021 májusában a váradi román és magyar színház a HolnapUtán Fesztivál keretében tartott közös eseménnyel tiltakozott a kilátásba helyezett Bolojan-reformok ellen, melyek nyomán a bár egyazon épületben, de 2011 óta külön intézményekként működő két színházat újra összevonták volna. A protesztelőadáson elhangzott egyik dal szövegét Cărbunariu írta, és így hangzott: „Bolojan, frate, fă un pas în spate!" Hozzávetőleges fordításban: Bolojan, haver, hátrább az agarakkal!

beleszólást a színház munkájába.[6] A Czvikker-Novák vezetőpáros e Szkülla és Kharübdisz közt manőverezve igyekszik szakmailag autentikus arcélet adni a Szigligeti Társulatnak, (amelyet eleve fenntartani is nehéz az időről-időre rájuk kényszerített létszámcsökkentés miatt), úgy, hogy közben az infrastruktúrán két másik társulattal osztozva[7] kikezdhetetlen nézőszámot és bevételt is produkáljon.

Legalábbis tapintatlanság, de számunkra eleve elképzelhetetlen lett volna az előadás világának kialakításában nem számot vetni az érzékenységekkel függetlenül

---

[6] 2024 júniusában még nem áll rendelkezésünkre annak a nézőkutatásnak az eredménye, amelyet a Szigligeti az épp lezáruló évadban készített, ezért a helyi influenszernek nevezhető Thurzó Zoltán zongoraművész egy 2023 januári bejegyzésére hivatkozom példa gyanánt. Thurzó nézői minőségében tiltakozik az előzőleg bemutatott *Figaro házassága* nyelvezete ellen („De mivelhogy én pénzt adtam az előadásét, én bizony sérelmeztem a trágár beszéd helyét egy ilyen klasszikusnál."), bejelenti, hogy nem fogja megnézni a pár napon belül a premierjéhez érkező *Magyarosaurus*t („Az előadást most ki fogom hagyni. Személy szerint nem szeretem a modern dolgokat a színházi sokrétűségben. Modern jellegéből fakadóan számomra túl nagy a rizikófaktor amiért én pénzt adnék rá. Pénzért nem veszek olyasmit, ami nem érdekel."), és homályos utalást tesz a Szigligeti vélt politikai elfogultságára („Mert EGY magyar színházunk van. (Mondjuk depolitizálhatnák…)") https://www.facebook.com/photo/?fbid=715188359964288&set=a.240233717459757

[7] A Fellner és Helmer épületet közösen használja a Szigligeti Színház két társulata, a Szigligeti Társulat és a Nagyvárad Táncegyüttes, valamint a Regina Maria Színház Iosif Vulcan Társulata. 2023 februárja óta az egykori Transilvania mozi felújított és stúdióteremmé alakított tere is a két színház használatába került. A *Magyarosaurus* 2022 októberétől 2023 február 3-ig szakaszokban zajlott próbafolyamata idején a Szigligeti vezetősége a nagyszínpad mellett négy másik próbahelyet szervezett a párhuzamosan készülő produkciók számára (a Léda-házat, a filharmónia egy balett-termét, a nagyváradi vár egy termét és a PKE dísztermét).

attól, hogy reális téttel bírónak vagy bagatellnek, némelyiket egyenesen hipokrízisnek gondoltuk. A makrodramaturgiai, vagyis a produkció szigorúan értett keretein túl tekintő, a szélesebb társulati és társadalmi kontextusra érzékeny diszpozíció szorosan hozzátartozik Gianina alkotói habitusához, dolgozzon akár ismerős, akár, mint Váradon, ismeretlen terepen: a szűkebb és tágabb hely, ahová egy próbafolyamatnyi időre érkezik, a társulat és a város ugyanannyit nyom a latban szerzői-rendezői döntéseiben, mint az ajánlat, amelyet vendégrendezőként tesz. Ajánlat, nem vízió. Gianina soha nem hozza készen a rendezést és a szöveget sem. (Nem véletlen, hogy soha nem újráz előadást.) Se előadástervet, se színpadi képeket, még ideológiai értelmezést se feltétlenül, csak egy témát, amely az alkotócsapat tégelyében szinte bármivé kiforrhatja magát attól függően, hogy ott milyen szabad vegyértékekkel lép reakcióba. Kutatásalapú szerzői színházában a munkatársak ugyanannyira alanyai, mint tárgya a vizsgálódásnak: a téma és a színészek, alkotótársak találkozásából dolgozik.[8]

[8] „Szeretek olyan színészekkel dolgozni, akikben a tehetség és a munkafegyelem mellett kíváncsiság is van, érdekli őket a világ, amelyben élnek, és kérdéseket fogalmaznak meg. Az előadásaim alapjánál egy koncepció áll, nem egy korábban már létező szöveg. Ebben a munkafolyamatban a színész pont annyit kap, amennyit beleadott. A színen is láthatóvá válik, ha megmerítkezett a témában, amint az is, ha kívül maradt azon. Komoly témafeldolgozó beszélgetések és improvizációk építik az alakítást, a színésznek a kisagyában, a zsigereiben ott működik a próbaidőszak kezdetén megszerzett tudás." Gianina Cărbunariu nyilatkozata a *Magyarosaurus Dacus* műsorfüzetében. https://issuu.com/szigligetiszinhaz/docs/magyarosaurus_dacus_szigligeti

Nagyváradon nagy létszámú, a dramatikus színrevitelben otthonosan mozgó társulat fogadott. Utólagos bölcsesség, itt hagyom magamnak szigorú tanulságként a továbbiakra: a társulat munkásságát és a rendező munkamódszerét egyaránt ismerő dramaturgnak már-már kötelező volna nulladik napot tartania a színészekkel, és világossá tett fogalmakkal, szabatosan összegezve, előadásfelvételeket vetítve, felszabadult beszédhelyzetet teremtve megismertetnie a színészekkel azt az esztétikát, gyakorlatot, rendezői gondolkodásmódot, amelyhez épp társul szegődni készülnek. Ha van olyan pillanat, amikor a dramaturgnak félre kell tolnia háttérbe húzódó énjét, és megkeresnie magában a tevékenyen facilitáló, csacsogó *matchmaker*t, akkor ez határozottan az. Mi azonban egy rövid, évad eleji ismerkedés után két hónappal a *Magyarosaurus Dacus* tényleges, váradi munkálatait Nopcsa Ferenc élettörténetének bemutatásával, közös kutatásával kezdtük. Szövegpéldány helyett többszáz oldal bibliográfia, olvasópróba helyett prezentációk, szereposztás helyett kutatói feladatok, szerepelemzés helyett az egyéni szellemtörténeti reflexió követelménye várta a Gianinával első közös munkáját elkezdő tizenkilenc színészt.[9] A megmondó rendező bejáratott intézménye helyett a kissé ismeretlen kérdező rendező. Volt itt egy „dramaturgnyi űr",[10] amelynek áthidalásáról gondoskodnom kellett volna.

[9] A próbák kezdetén induló tizenkilenc fős csapat különböző, személyes okokból tizenötre csökkent később. Közülük hatan az első hetekben párhuzamosan próbáltak Botos Bálint rendezővel, a *Figaro házasságá*t.

[10] Upor László: Aki már tegnap. *Színház*, 2021/3, 26.

Gianina 2021 nyarán találkozott a Nopcsa-sztorival Ionuț Sociu által, aki cikket készült írni a századfordulón élt paleontológusról.[11] Az érdeklődését Nopcsa fluid identitása ragadta meg,[12] tudományos és közéleti szerepvállalásának ellentmondásos megítélése, valamint, ahogy egyre inkább beleástuk magunkat az életműbe, a hol gőggé, hol önpusztítássá súlyosodó fanatikusság. Nopcsa írásaiból végletes, kíméletlen szakmai-emberi attitűd süt.[13] A róla szóló irodalmat tanulmányozva azt látni, kutatói maguk is hasonlóképp megszállottá válnak, sarkos, elfogult olvasatokat képviselnek egymással

---

[11] Ionuț Sociu: Baronul Nopcsa, între Kafka și Indiana Jones. *Scena9*, 2022/4. Az eredeti elképzelés szerint Ionuț is részt vett volna a váradi előadásban Gianina szövegíró társaként, végül más munkái miatt visszalépett.

[12] „Gianina számára a figura kettőssége, ellentmondásossága volt színházilag vonzó. Egy *James Bond*-, egy *Jurassic Park*-, egy Netflix-film és egy Shakespeare-tragédia főhőse egy személyben. Járja Albániát, albánnak beöltözve, elvegyülve az akkor barbárnak tartott népesség között, a következő pillanatban pedig román juhásznak öltözve kémkedik Bécsnek, majd másnap Londonban, a British Museumban kutatja a dinoszaurusz-maradványokat. Egy tudós, aki folyamatosan implikálódik a politikai mozgásokba, majdnem albán király lesz belőle. Az albániai néprajzi írásai sokszor elképesztő empátiával és humanizmussal vannak átitatva, de társas kapcsolataiban gyakran teljesen szociopata módon viselkedik. Amikor haragszik, nagyon kicsinyes, kegyetlen. Például a végrendeletében azt írja, hogy a családjának semmit, még egy apró emléket sem hagy – a színészekkel azon röhögtünk, hogy még egy hűtőmágnest sem.” Fazakas Márta: Az a színház érdekel, ami érvényes. Beszélgetés Boros Kinga dramaturggal. *Újvárad*, 2023/2. 37.

[13] Életrajzának egyes mai elemzői azt feltételezik, hogy az ideggyengeség, amely élete során többször legyűrte Nopcsát, egy a korban még le nem írt pszichiátriai kórkép volt, mániás depresszió, azaz bipoláris zavar. Lásd Vanessa Veselka: Lost in Transylvania. *Smithsonian Magazine*, 2016/7–8, 106.

szemben[14] – ahogy Gianina fogalmazott beszélgetéseink alkalmával: mindenkit megfertőz a Nopcsa-vírus. A vírus metafora nekem mint dramaturg munkatársnak azt a reflektált, és ilyenképpen védett pozíciót teremtette meg, amelynek köszönhetően – hogy benne maradjak a képzettársításban – immunis maradhattam a tomboló Nopcsa-járvány közepette. Mint olyan vitapartner, aki nem győzni akar, noha folyton elégedetlen a könnyűnek ítélt válaszokkal, hozzá tudtam járulni ahhoz, hogy Gianina ne állapodjon meg semelyik készen kapott interpretáció mellett. A koncepciót kiizzadó kutatási fázisban ugyanis kihívás volt egyetlen forrásnak sem hinni feltétel nélkül, és elkerülni, hogy *egy* Nopcsa öltsön majd alakot a színen. Hiszen akkor pont a figura ambivalenciáját és sokrétűségét, egyszersmind a bonyolult történelmi hátteret veszítettük volna el.

Nopcsa identitásának a mai recepció számára legprovokatívabb, vitára ingerlő vonatkozásai a nemzeti hovatartozása, a szexuális irányultsága és a politikai identitása. Ő maga egyikről sem nyilatkozik direkt módon. Vagy azért, mert nem gondolkodott róla olyan elvágólagosan,

[14] „Nopcsa Ferenc életéről, személyiségéről és széles körű tevékenységéről eddig nem születtek kiegyensúlyozott összefoglalások. A róla szóló írások többsége vagy valamelyik kiemelkedő tudományos eredményét, vagy politikai tevékenységét méltatta. A vele foglalkozó szerzők többsége érzelmileg kötődött személyéhez, emiatt sok mindent beleláttak az életébe, ami forrásokkal sokszor nem, vagy nem meggyőzően igazolható. Ugyan az »igazi arcának« a bemutatását ígérik, emlékezetének mégis csak töredékét kínálják.” Csaplár-Degovics Krisztián: *„Nekünk nincsenek gyarmataink és hódítási szándékaink”. Magyar részvétel a Monarchia gyarmatosítási törekvéseiben a Balkánon (1867–1914)*. Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, Budapest, 2022, 349–350.

mint ahogy a 21. századi kelet-európai értelmezők elvárnák és meg is teszik helyette: így lesz „a sárkányok magyar királya" Gyurkovics Györgyi interpretációjában,[15] és Franz Nopcea, magyarosított nevű román tudós Dacian Munteanéban.[16] Vagy azért, mert korának társadalma tabusította a kérdést: feltételezett homoszexualitását saját korában is csak német nyelvű források merik kimondani, s azt is csak a halála után.[17] Az elhallgatással övezett szerelmi élet utóbb megintcsak homlokegyenest ellentmondó olvasatokat szül, Muntean cáfolni igyekszik a barátságok homoerotikus természetét,[18] Gyurkovics egyenesen neuroszifiliszesnek gondolja Nopcsát és férfiszerelmét egyaránt.[19] Robert Elsie, noha nem ír bele Nopcsa naplójába, mint említett két, román és magyar monográfusa, mégis úgy avatkozik bele az általa szerkesztett német,[20] illetve angol nyelvű kiadás szövegébe,[21] hogy a kettő különböző narratívát eredményez:

[15] Gyurkovics Györgyi (szerk.): *Báró Nopcsa Ferenc: a sárkányok magyar királya*. Szépmíves Kiadó, Budapest, 2018.

[16] Dacian Muntean: *Aventurile și călătoriile Baronului Nopcsa*. Societatea de Educație Nonformală și Socială, Deva, 2013.

[17] „Homosexuelle Freundschaft? Nach noch nicht überprüften Angaben einiger Nachbarn Dr. Nopcsas sollen zwischen ihm und seinem Sekretär homosexuelle Beziehungen bestanden haben" Um den Freund nicht im Elend zurückzulassen. Eine aufsehenerregende Bluttat in der Innern Stadt – Den Freund und sich selbst erschossen. *Arbeiter Zeichnung*, 1933. április 26, 7.

[18] Muntean: i.m., 331.

[19] Gyurkovics: i.m., 23.

[20] Robert Elsie (ed.): *Reisen in den Balkan. Die Lebenserinnerungen des Franz Baron Nopcsa*. Albanian Studies, Vol. 11, 2001.

[21] Robert Elsie (ed.): *Traveler, Scholar, Political Adventurer: A Transylvanian Baron at the birth of Albanian Independence. The Memoirs of Franz Nopcsa*. Translated by Robert Elsie. Central European University Press, Budapest, 2014.

Nopcsa fiatalkori kapcsolata, Louis Drašković neve tizennyolcszor jelenik meg az angol kiadásban, miközben a németben legalább ötvenszer, vagyis az angolt olvasva kevésbé látványos rajongása a horvát gróf iránt; albán titkárához, Bajazid Dodához fűződő viszonyát szintén árnyalatnyi eltéréssel írja le a német eredeti és az angol fordítás.[22] Politikai-ideológiai hovatartozása az épp széteső Osztrák-Magyar Monarchia kontextusában is épp eléggé bonyolult volt,[23] közel száz év távlatából nézve pedig egészen más fénytörésbe kerül: a napló mai olvasójának feltűnik a néha egészen agresszív zsidózás,[24] a

---

[22] „Bajazid ist seither bei mir geblieben und nach dem Tode von Louis Drašković war er der einzige Mensch, der mir (sic!) wirklich gern hatte, dem ich daher in allen und jeden vollstens Vertrauen entgegenbringen konnte, ohne einen Augenblick zu befürchten, daß er es mißbrauchen würde." Elsie (ed.): *Reisen…* 112.
„Bajazid has been with me ever since and, since the death of Louis Drašković, he has been the only person who has really loved me and whom I could therefore trust completely in everything without fearing for a moment that he would misuse my confidence." Elsie (ed.): *Traveler…* 25.

[23] „A Monarchia iránti hűsége vitán felül áll, ahogy az albánok iránti szimpátiája is axióma. Mégis, politikai tevékenységének megítélésekor nem lehet megkerülni személyének ellentmondásosságát és »bajkeverő« természetét. Kommunikációja a Ballhausplatzcal például konfliktusok sorozataként is bemutatható." Csaplár-Degovics: i.m., 351.

[24] Az első világháború hajnalán judeo-kapitalista összeesküvésről ír eszmefuttatást, és fajelméletet fogalmaz meg: „Sogar ein grosser Teil des sogenannten »internationalen Kapitals« ist keineswegs international sondern ausgesprochen »jüdisch national«. Um dies zu verschleiern, trachten allerdings die auf der ganzen Welt verbreiteten Juden die Existenz des Nation-Begriffes zu leugnen, aber gerade als Naturforscher und als Zoologe muss man die Existenz einzelner Nationen betonen. Nationen sind freilich ebenso wenig »rein« wie die meisten Rassen der domestizierten Tiere, aber deshalb wird doch niemand die unbestreitbare Existenz von Dachshunden und Terriers oder Juden leugnen." Elsie (ed.): *Reisen…* 358.

személyes kapcsolatait átható kolonializmus,[25] a látens nőgyűlölet.[26]

Mivel párhuzamosan haladtunk az anyagok feldolgozásával, s az éppen olvasottakra személyisége és világnézetei szerint ki-ki másképp rezonált, mindezek a feszültségek óhatatlanul testet öltöttek a próbateremben. Az ilyen patthelyzeteket a hagyományos színházi munkafolyamat a rendezői véleményhierarchiával oldja meg: a rendező a teremtő isten, tehát az ő elgondolása érvényesül abszolút igazságként. Gianina ezzel szemben diszkurzív dramaturgiát teremtett, és színpadi helyzetté írta a Nopcsa körüli nézetkülönbségeket. A *Magyarosaurus* metateatrális világában a szereplők fel-fellázadnak a szerzőjük ellen, és tizenöt Nopcsa viaskodik egymással, hogy a maga nézőpontját, akaratát érvényesítse a többiekéké fölött.[27] A játék így megőrzi a disszenzus feszültségét, anélkül, hogy didaktikusan konszenzust sürgetne: értéktárgyalást indít be.

A „Nopcsa a Nopcsa ellen" jelenet megszületését a dramaturgtanú az elismerésnek azon a hangján tudja

[25] A fehér, európai arisztokrata privilegizált helyzete és kizsákmányoló attitűdje a szegénységből származó, albán muszlim Bajazid Dodával kapcsolatban mutatható ki igazán: negyedszázadon át élnek és dolgoznak egymás társaságában, ám Doda tudományos érdemei és megvalósításai sem ezalatt, sem később nem érvényesülnek önértékükön. Vö.: https://www.makingqueerhistory.com/articles/2018/11/24/bajazid-doda

[26] „Szinte megfoghatatlan, miként nevelhetnek a csúf és silány albán asszonyok olyan jól megtermett, egészséges, edzett fiakat, aminőkkel Albániában találkozunk." Nopcsa Ferenc: *A legsötétebb Európa. Vándorlások Albániában*. Utazások Könyvtára, Budapest, 1911, 39.

[27] Az előadás szövege megjelent a *Színház.net* drámatárában: https://szinhaz.net/wp-content/uploads/2023/06/Gianina-Carbunariu_MAGYAROSAURUS_DACUS_hu.pdf

elbeszélni, mint amelyen Lambrecht Kálmán, Nopcsa kéziratainak magyar fordítója, gondozója a British Museumban tett látogatást: Nopcsa belép, és magabiztos kézzel helyükre rakja a Diplodocus-csontváz hibásan felállított, tulajdonképpen tehát mindaddig értelmezhetlen halomban tornyosuló darabjait.[28] Az analógia jól mutatja, hogy ahogy az előrehaladó munkafolyamat egyre beljebb rántott, úgy szakadtunk mind jobban el, rendező és dramaturg, akik Váradon együtt laktunk a színház vendéglakásában, az előadáson kívüli életünktől, és láttuk magunkat és egymást a Nopcsa-világ díszleteiben, a *Magyarosaurus Dacus* szereplői közt. Nopcsával és Dodával ellentétben mi szerencsére ismertük a történet befejezését. Óva intőleg tréfálkoztunk: reméljük, a végén egyikünk sem puffant le senkit.[29]

A bemutató így is, úgy is egyfajta halál: amiről addig nem sikerült gondoskodni, az végleg gondozatlan marad. A csapat egy része elutazik, a játszóknak bele kell dermedniük a produkció addig elért állapotába, az a néző pedig, akit – az előadás által, vagy szervezett találkozás során személyesen – nem sikerült megszólítani, távol marad. A dramatikus előadásokhoz képest a *Magyarosaurus…* esetében ez nem pusztán esztétikai megvalósítás, hanem a tematizálás és a reprezentáció módjának kérdése. Tud-e jönni velünk a nemzetpolitikai erőtérben létező váradi magyar közönség abba az

[28] Lambrecht Kálmán: Báró Nopcsa Ferenc. *Budapesti Szemle,* 1933/668–670. 363.

[29] Ti. 1933 áprilisában Nopcsa Ferenc főbe lőtte előbb Bajazid Dodát, majd saját magát.

önironikus identitáselbeszélő játékba, amelyben nemcsak a román és az albán, de Nopcsa, a magyar is fajankó kissé? Vagy elveszítjük őt abban a pillanatban, amikor a szereplő harsány dizájnerszerkója fölé kanyarítja magára a népviseleti mellénykét? Áttörhető a befogadói heteronormativitás fala azáltal, hogy színésznők játsszák az egymást szerető férfiakat, és ha nem élnek a homoszexualitás ábrázolásának sztereotip gesztusaival? Másfelől pedig: nem cserben hagyás a homoerotikus szerelem gendervak elbeszélése? Tudunk az antiszemitizmusról előremutatón beszélni, nem kioktatólag és nem is újratraumatizálva abban a városban, amely lakossága durván egyharmadát vesztette el a holokausztban? Vajon elegendő-e a nagyváradi potenciális néző számára a *Belle Époque*-ban megragadni a Nopcsa-kor és az ő, szecesszióban épült városa összekapcsolódását? Megfelelünk-e a művészettől elvárt igényességének, ha egyetlen trágár kifejezés sem hangzik el a színen? Ha nincs az előadásban meztelenség? Megtettünk-e minden szükségeset, hogy potenciális nézőnk egyáltalán felismerhesse művészetként azt a színházat, amit nem validál „autorizált” szöveg? Sikerült-e a világlátását gondoskodva provokálnunk, hogy hatalmát ne elutasításra akarja használni, hanem kívánjon belépni az előadás diszkurzív értékközösségébe? Kísérletet tettünk rá.

Évadom < 90

Szubjektív, bár nem, inkább nagyon is objektív számvetés

#műhely Csíkszereda

Megjelent a *Színház.net*-en 2024. szeptember 26-án. https://dossziek.szinhaz.net/13/boros-kinga-a-2023-2024-es-evadom-90

Azokban a napokban, amikor ezt a szöveget írni kezdem, a magyar Színházi Kritikusok Céhe a 2023/2024-es évad legjobb teljesítményeiről szavaz, Romániában pedig éppen közzétették az országos színházfesztivál, a FNT 2024 válogatását. A kritikusdíj-szavazás belépési küszöbe 90 magyar bemutató.[1] A bukaresti kollégák hárman együtt 250-nél több előadást láttak;[2] az egyszerűség kedvéért mondjunk fejenként szintén kilencvenet.

„A kritikusszavazás a szakma reprezentatív összejövetele”,[3] s úgy reprezentatív, hogy közben a lehető leg-

[1] A 2022/2023-as évadtól kezdődően változott a küszöb: „az ötven új bemutatót megtekintő kollégáink – a korábbiakkal ellentétben, amikor csak kettőt – három szavazatot adhattak le kategóriánként, ahogy azok, akik kilencven új bemutatót láttak az évadban. Előbbieknek ugyanakkor kisebb súllyal (feleakkora pontértékkel) estek latba szavazataik.” https://dossziek.szinhaz.net/1/dijak-szavazatok-kommentarok-1

[2] „au vizionat peste 250 de spectacole din România, Republica Moldova, Austria, Belgia, Elveția, Franța, Germania, Irlanda, Polonia, Portugalia, Serbia” https://fnt.ro/2024/festivalul-national-de-teatru-editia-34-argumentul-structura-si-selectia-de-spectacole/

[3] Szabó István: Adalékok a magyar színikritika helyzetéhez. *Színház*,

kevésbé tekintélyelvű: bármelyik céhtag szavazhat, aki bevallásos alapon látott az évadban 90 új előadást, és céhtag bárki lehet, aki színházról ír és a tagfelvételét kéri. Nem kell semmilyen címmel, intézményi pozícióval, nagy múlttal[4] vagy egyéb szimbolikus tőkével rendelkezni ahhoz, hogy a véleményünket egyéni szavazólap formájában hozzátehessük az összképhez. A szavazatszámlálás végén kiadja magát 15 díj, amely mögött értékes pluralizmus áll: a 2022/2023-as évadról húszan adták le szavazataikat és szöveges értékelésüket – ilyen létszámú „zsűrit", „kurátorcsapatot" közel s távol semmilyen fesztivál vagy díj nem tud felmutatni. Értsd: nem tudna megfizetni. A kritikusdíjba fektetett idő, tudás és fáradság is megfizethetetlen. Értsd: a szavazás egész évadon átívelő, tudatosan vállalt ingyenmunka. Ebből viszont az is következik, hogy a kritikusdíjat nem lehet megvásárolni. (Bizonyos értelemben persze meg lehet, ez azonban az egész színházi struktúra gyenge pontja, nem a kritikusdíjé: mindaddig, amíg némely színházak költségvetéséből összehasonlíthatatlanul nagyobb láthatóságra futja, például tudják utaztatni a kritikusokat, míg másoknak pusztán játszani is óriási anyagi erőfeszítést jelent, például mert terembért kell fizetniük, addig, igen, egyenlőtlenek az esélyek.) Vagyis amikor a díjakban megjelenő (tavaly éppenséggel) 10 előadásra

2010/10, 25. http://szinhaz.net/2010/10/28/szabo-istvan-adalekok-a-magyar-szinikritika-helyzetehez/

[4] *Régiséggel – írtam itt eredetileg, majd szerencsére jött Molnár Zsófia, a* Színház *olvasószerkesztője, és figyelmeztetett, hogy ezt a szót* mot à mot *fordítottam románból (lásd:* vechime în muncă*), magyarul azonban egész mást jelent. Lám, így konstruálja magát nyelvileg is, öntudatlanul az erdélyi identitás.*

és a szavazatokban érintett soktucatnyi további címre ránézünk,[5] biztosak lehetünk abban, hogy az érdek- és kompromisszummentes, demokratikus szakmai konszenzushoz legközelebb álló értékmező rajzolódik meg előttünk. 2024-ben negyvenötödször. Azt hiszem, ezt jelenti a kánon.

Teljesen más jellegű, de hasonló szerepet betöltő fórum az UNITER intézményi hátterével, hatalmas stábbal, állami pénzből működtetett bukaresti országos fesztivál, a FNT. Ennek a nem kis állami pénznek az elköltését láthatóan nem bízzák akárkire,[6] a válogató(k) mindig negyven év fölöttiek, jellemzően egyetemi oktatók, konszolidált lapok szerkesztői stb. Nagyszerű fejlemény, hogy 2020 óta háromfős stáb válogat, és ekkortól datálható a kurátori koncepció megjelenése is, amely Mihaela Michailov főkurátori beiktatása óta (2022) jól artikulált kritériumsorban nyer megfogalmazást. Noha kissé széttart ez a szervezőelv (a dramaturgia mint az előadás origója és az erős alkotói kézjegy, a női és férfi alkotók kiegyensúlyozott jelenléte, a nézői igények stb. mind szempontként vannak megnevezve), mégis üdvözlést érdemel már maga az, hogy Michailov csapata

[5] A szűklátókörűséggel vádolt 2021/2022-es kritikusdíj szavazólapjainak tanúsága szerint is „összesen 181 előadást éreztek méltónak a kritikusok a díjazásra, és ehhez 85 különböző társulat vagy színház által létrehozott előadásokat tekintettek meg." Kovács Bálint, Puskás Panni, Papp Tímea: Színikritikusok Díja 2021/2022. Előszó. *Színház*, 2022/11, 4.

[6] Nem lehet nem észrevenni, hogy sohasem kapott megbízást a FNT-n Iulia Popovici vagy Oana Stoica, az a két megkérdőjelezhetetlen tudású színházkritikus, akiknek az érdeklődése és értékpreferenciája azonban mindig bosszantja kissé az alapvetően konzervatív román szakmát.

leszögezi: az országos fesztivál kurátori elveket érvényesít, nem szándéka az obligát felvonultatás. Így akár az is elképzelhető, hogy a mainstreamtől nagyon távol sarjadó esztétikák, műfajok, alkotók egyszercsak számottevő többségbe kerüljenek, és a FNT „jövővel terhes" legyen. (Sajnos a 34. alkalom is egyelőre inkább múlttól súlyos: a 31 meghívott előadás már megint felsorakoztat minden rendezőt és/vagy intézményt, akit „illik" meghívni az ország magát legfontosabbnak tételező fesztiváljára. De ez ismét strukturális probléma: a FNT-t az UNITER szervezi, az UNITER szenátusának tagjai pedig az ország befutott művészei… akik valahogy mindig ott vannak a FNT programjában.) Addig is, a szemléletformálás leginkább azáltal történik meg, hogy ezen a díjazás nélküli, ilyen értelemben horizontálisan szerveződő, tágas mezőn jól kiválasztott külföldi előadások jelennek meg. Az ország színházának kötelessége túllátni az ország színházán – állítja az ország színházfesztiválja, és ez pompás *statement*. Amint az is, hogy akárcsak a magyar kritikusdíj, a FNT is évről évre kicsit újragondolja és alakítja, megcselekedhető reformokkal törekszik változatlanul érvényessé tenni magát.

A bűvös szám tehát: 90. Ha matematikára egyszerűsítjük a szakmai tájékozottságot, ennyi előadást kell látnia egy évadban a kritikusnak, a kurátornak. Vagy a szakírónak, a teatrológusnak, az intézményi dramaturgnak, az intendánsnak? Valahol az is ennek az írásnak a tétje, hogy az előadásszámok sűrűjében arról gondolkodjunk, *ki* az, aki ennyit (nem) néz. Engem azonban, amikor 2023-ban, évadkezdéskor jegyezni kezdtem a látott

előadásokat, elsősorban az a kérdés provokált, hogy *mit* néz az, aki ennyit (nem) néz. Tudniillik sem a FNT kurátorai, sem a kritikusdíj szavazói nem adják közre tételesen, hogy mit láttak. A FNT merítéséről roppant keveset tudunk. Vajon a kurátori koncepció egyszersmind koncepciózus nézést, előszűrést jelent? A több mint 250 produkciónak mekkora hányada külföldi, és mennyi az effektív romániai bemutató? Számba veszik-e az ország összes színházát? Milyen arányban néznek előadásokat felvételről, ami nyilvánvalóan csak tájékozódni jó, önjogú előadásélménynek alkalmatlan. A már idézett, kimerítően alapos tanulmányában Szabó István azt írja 2010-ben, hogy a magyar színházak egy évadban összesen 800 körüli bemutatót tartanak. Ennek bő egytizedét kell abszolválni a szavazáshoz,[7] és 1,25%-a „jut" díjhoz. Nem tudjuk azonban, hogy mi van a szavazólapokon felbukkanó mintegy 180 címen túl, elsősorban azt nem, hogy a maradék néhány száz produkció középszerű-e, vagy gyenge, esetleg el sem ér a professzionális nézőhöz. „A kritikusdíj azt az illúziót kelti, hogy a magyar színházi élet főleg budapesti kőszínházi előadásokból áll"[8] – hangzik el szakmán belül gyakran a figyelmeztető észrevétel, amit cáfolni legegyszerűbben a nézői

7 Akadnak, aki természetesen, avagy inkább természet fölötti képességekkel, a többszörösét nézik. Stuber Andrea például rendszeresen 230 fölötti bemutatószámmal zárja az évadát, és a látottakat azonnal hírül is adja naplójában. Lásd: http://stuberandrea.hu/materials/HUN/naplo_2024_jul.htm#15

8 Akikről nem beszélünk: megszólalnak azok, akik idén nem szavaztak a kritikusok díjára. Ankét. https://szinhaz.net/2016/09/26/akikrol-nem-beszelunk-megszolalnak-azok-akik-iden-nem-szavaztak-a-kritikusok-dijara/

listánkat közzétéve lehetne. (Érezd magad megszólítva, szakmatárs! A rivalda bármelyik oldaláról. Lássuk, mit és mennyit néz a kritikus, de a rendező, a színész is, mert csak akkor lehet jogosultságról vitatkozni.)

Ha valamiben, hát akkor ebben, a centrum és periféria vonatkozásában okozta a legnagyobb meglepetést nekem



a 2023/2024-es évadom összesítése (amely a QR-kóddal elérhető): az előadások közel egyharmadát Budapesten láttam. Azt is mondhatnám, leforrázott az eredmény, hiszen Csíkszeredában élő, Marosvásárhelyen dolgozó, Sepsiszentgyörgyre hazajáró nézőként magabiztosan azt gondoltam, hogy erdélyi magyar előadást nézek a legtöbbet. S noha ez a három társulat valamelyest tényleg felülreprezentált a többi erdélyi városhoz képest, a magyarországi színház a maga 40, azon belül Budapest 30 produkciójával komoly kihívója lett mindenestül a határon túlnak (32 megtekintett produkció). Mindez tulajdonképpen azt erősíti meg, hogy ha a magyar színházkultúra egyszer tényleg le akarná vetkőzni a vízfejűségét, akkor a mögötte álló kultúrpolitikának és kultúrafinanszírozásnak komoly erőfeszítéseket kellene tennie (láthatósági kvóták, súlyozott támogatás formájában), különben a tehetetlenségi erő mindörökre budapesti zsöllyeszékekbe nyomja bele a fenekünk.

Az évadot Balatonbogláron kezdtem és Piatra-Neamț-on fejeztem be. Véletlenül alakult így, az ezer kilométeres fesztáv ugyanakkor pontosan leírja a nézői lehetőségeimet. Valamint megmagyarázza, hogy a „magyar fölényt” miért nem lehetett menet közben előre sejteni:

megítélésem szerint a szakma átlagánál több helyen, 12 különböző városban néztem előadásokat. Túl sok jövés-menés volt ahhoz, hogy tudatos odafigyelés nélkül is számon lehessen tartani, hol járok. És én nem figyeltem oda: ami az utamba került, mind megnéztem, mivel nem előre kitűzött szakmai cél vagy vállalás mozgatott, hanem a kíváncsiságom és a lehetőségeim.

A kíváncsiságról.

A nyilvántartásomba nem vettem fel az újranézett előadásokat,[9] a zárt körben lezajlott egyetemi vizsgaelőadásokat,[10] a csak felvételről megnézett előadásokat.[11] Az a 107 előadás, amelyről az évad lezárultával képletesen elszámolok magam felé, arányaiban nem mutat fals képet szakmai tájékozódási pontjaimról: durván harmada erdélyi, erős harmada magyarországi, vékonyabb harmada román és külföldi. Részleteiben igen, amennyiben valaki egy gyors rápillantással próbálná megállapítani, hogy ki a kedvenc rendezőm: az Afrim-előadások száma a listámon legfeljebb azt bizonyítja, hogy annál, mint bekerülni a kánonba, csak kikerülni belőle nehezebb. Nézőként pedig elkerülni. Radu Afrimon és Bocsárdi Lászlón kívül mindenki más legfeljebb duplázni tudott, de a többi, kb. 80 rendezővel egyetlenegyszer találkoztam az évad során. A szórás mind a rendezők, mind az

[9] Például az *Ifjú barbárok*at, amely nélkül a KÁMSZ teljesen hiányzik az évadomból.

[10] Például Muhi Zsófia rendezőszakos hallgató Dögei Mátyás zenei vezetésével és Marton Orsolya dramaturgi közreműködésével készült *Aritmia* című, üdítően friss diplomamunkáját.

[11] Például Anne Teresa De Keersmaeker *Exit Above* című koreográfiáját a FITS online közvetítései közül.

intézmények terén hatalmas, épp ezért meggyőzően alátámasztottnak tetszik például az a következtetés, hogy a térség színházában jelentősen kevesebb (az én statisztikámban: fele annyi) előadás rendezését jegyzi nő, mint férfi, dacára, hogy a rendezőképzésben ez az arány évek óta épp a fordítottja.[12] Szívesen néztem volna sokkal több részvételi és TIE-előadást, de ennyihez (16) is ötször kellett utazni, és három műfajspecifikus fesztiválra volt hozzá szükség; sokkal több releváns külföldit, de ez a 13 is négy utazással, köztük egy nemzetközi fesztivállal jött össze. És mindenekelőtt sokkal, sokkal több erdélyi magyart – hiszen ők az én színházam. Csakhogy ugyanabban a periódusban, amikor például az elképesztően izgalmas *Szentmihályi Hajnalka leszámolja önmagát* című DanteCasino-produkciót nézem a Jurányiban, nem lehetek Gyergyóban *Az eltört korsó*n, vagy fordítva, amikor Barabás Olga kőszínházi visszatérésére ülök be

[12] Az elmúlt években az üvegplafonra Trencsényi Katalin, illetve Iulia Popovici egy-egy tanulmánya is rámutatott. Mint Trencsényi írja, a 2017/2018-as magyar kőszínházi évad előadásainak 15,27%-át rendezte nő, és feltűnően hiányoznak „a pályájuk közepén lévő nagy női rendezők, akik komoly előadásokat hoznak létre nagyszínpadokon". Trencsényi Katalin: De mi lett a nővel? A női szerzők és rendezők (hűlt) helye a magyar színpadokon. *Színház*, 2019/5, 38. https://szinhaz.net/2019/07/28/trencsenyi-katalin-de-mi-lett-a-novel/ Ugyanezt az évadot, 2017/2018-at Iulia Popovici összehasonlítja a 2022/2023-as évaddal, és arra a következtetésre jut, hogy kőszínházi viszonylatban Romániában egyáltalán nem történt szignifikáns változás a női rendezők foglalkoztatottságában, ami továbbra is legfeljebb 25-30%-os, ha van egyáltalán (a Kolozsvári Állami Magyar Színházban például 16,7%-ról nullára sikerült viszszaesnie az említett öt év során). Iulia Popovici: Brief Excursus on the Presence of Female Directors in Romanian Theatre. In. Oltița Cîntec (coord.): *Territories to Recover. Theatre through the Gender Lens*. Junimea, Iași, 2023, 226.

Vásárhelyen, akkor nem láthatom Udvaros Dorottyát a Trafóban. De itt már át is csúsztam a lehetőségek tárgyalására.

Három előadásról elmentem közben. Szabad tippelni.

A lehetőségekről.

A lehetőségekről, mivel annyira siralmasak, főleg a kritikusok lassan már beszélni se szoktak. Tudják, úgyis letácsolják őket. Jobb esetben nincs reakció, főleg ha egzakt számokat mondanak.[13] Így aztán tényleg homályos a kép: mennyibe kerül a szakmai jegy, és egyáltalán, mely színházak látják be a kedvezmény, esetleg tiszteletjegy szükségességét? Mennyit költ a professzionális néző színházra a jegy árán felül? Utazásra, szállásra. Vannak-e olyan színházak, fesztiválok, amelyek biztosítják a részvétel ezen alapvető feltételeit? Mennyit lehet „ledolgozni", fedezni a kiadásokból publikálással vagy egyéb szakmai vállalással? Mennyi időt vesz el a pénzkereső munkától, a családtól a módszeres előadásnézés? Mindez hogyan hatványozódik, ha valakinek gondozandó családtagja van, ha a fővároson kívül lakik, vagy ha munkahelyi kötöttségekhez kell alkalmazkodnia?

A számítási képletem szigorú volt. Útiköltséget csak arra a távra számolok, amelyet kifejezetten az előadás(ok) miatt tettem meg, és csak akkor, ha nem kaptam a színháztól költségtérítést. Például ha Veszprémben jártunkban elcsíptük családilag a *Mézga család*ot, ahhoz

[13] Mint azt Rádai Andreával tettük 2017-ben, amikor a *Színház* folyóirat szerkesztőiként, mellesleg kisgyerekes anyákként, 150.000 forintot költöttünk arra, hogy a szegedi Thealter fesztivál öt napján részt vegyünk. Lásd: https://www.facebook.com/share/Z9dG-vW6qx8pjWS8Y/

nem írtam kilométert és szálláslköltséget, és belépőjegyet is csak a magamét. Az időráfordítást nyolc órát túllépő (munka)napokban mérem. Tehát ha Marosvásárhelyről hazafelé tartva megálltam Udvarhelyen másfél órára, hogy megnézzem a *Parasztoperá*t, az ugyanúgy nem jelenik meg időráfordításként, mint ha elsétáltam hazulról a Csíki Játékszínbe. Mindenhová a MME oktatójaként jelentkezem be. A tisztelet- vagy szakmai jegyet magától értetődően és hálával fogadom, ám nem erősködöm, ha valahol úgy gondolják, nem jár, vagy nem jut. És van olyan hely, mint például az életben maradásért küzdő Stúdió K, ahová elvből teljes árú jegyet kérek. Bevételt azért nem jegyzek a „könyvelésben", mert ebben az évadban semmilyen, az élő színházhoz kapcsolódó felkérésem (például zsűrizés, szakmai beszélgetés moderálása, fesztiválon workshop vezetése stb.) nem volt, és publikációból sem származott honoráriumom.

1000 euró, 42 nap. Ennyibe került nekem a 2022/2024-es évadom, 107 előadás. Sok, kevés, átlagos? Akkor tudnánk ezt véleményezni, ha legalább néhány másik kolléga közzétenné a maga nyilvántartását. Ha a családomat kérdezem, sok. Ha a kilométerórát nézem, szintén – és akkor még nem beszéltünk a környezeti hatásról, amit többnyire egyedül autózva produkáltam, sem a privilegizált helyzetről, hogy tudok vezetni, és van mit. Ha az egy előadásra eső, visszaosztott költségeket nézem – 9,35 euró per előadás –, romániai viszonylatban talán átlagos, ám ha egyenként kellett volna előadásonként ennyit fizetnem, fölöttébb sokalltottam volna, és bizonyára nagyon sokszor inkább otthon maradok.

Egy összegben nézve: egyhavi docensi fizetés.[14] Kevés? Tény, hogy nem lett volna elég egy kurátornyi teljesítményhez. A kíváncsiság és lehetőségek keresztmetszetébe 35 magyar bemutató fért bele. Háromszor kevesebb, mint a bűvös 90.

Ki az, aki ennyit néz. Mi az ő szakmai identitása. Milyen elvárások támaszthatók vele szemben. Milyen feladatkörben validálhatja a tudását. Mi a helye a színházi struktúrában.

[14] A romániai egyetemi oktatók bruttó fizetését meghatározó munkajogi dokumentum: https://www.mmuncii.ro/j33/images/Documente/MMSS/Transparenta_decizionala/20230611_oug-modificare-completare-salarizare-invatamant-de-stat-anexa1-2.pdf

Névmutató

Abbas, Duraid 78
Acostioaiei, Dan 158
Adorjáni Panna 156
Afrim, Radu 15, 99, 246
Aiszkhülosz 74, 75
Albu István 61, 62, 66, 144
Alföldi Róbert 45
Andrews, E. Benjamin 182
Anton, Vladimir 144, 151
Apostol, Radu 90, 92
Arendt, Hannah 205
Arghezi, Tudor 84
Arns, Maitén 159
Asante, M. K. 79
Ascher Tamás 44
Aulik Alexandru 194
Auslander, Philip 170, 174

B. Angi Gabriella 64
B. Kiss Csaba 38
B. Piroska Klára 138
Bába Tibor 219
Babarczy László 172
Badnjarević, Jasna 56
Bagi Natália 219
Bălălău, Cătălina 103
Balázs Attila 157, 167
Băldău, Cristina 159
Balog István 56, 58
Balog József 98
Banka Lívia 56, 219, 224
Baraa Ali 80
Barabás Olga 138, 247
Bardella, Jordan 217
Barros Leitão, Sara 215
Bartha Boróka 61, 64
Bechtel, Clemens 102, 156
Beckett, Samuel 35
Bekő Fóri Zenkő 133
Bel, Jérôme 177
Benedek Levente 155
Berceanu, Alexandru 90
Bérczes László 116, 118, 172
Berecz Zsuzsa 78, 97, 216
Bereczki Péter 121
Berekméri Katalin 18, 21, 23
Beretvás Gábor 81
Berlogea, Ileana 112
Bertók Lajos 70
Bertolucci, Bernardo 85
Bethlenfalvy Ádám 33, 36
Bíró Béla 118
Bíró Bence 228
Bíró Dénes 41
Bíró Kriszta 44
Boal, Augusto 178
Bobés, Xavier 57
Bocsárdi László 46, 123, 144, 246
Bocsárdi Magor 61, 65
Bodor Pál 186
Boenisch, Peter M. 208
Boér-Markó Orsolya 178
Bogácsi Erzsébet 127
Bogdán László 115, 118
Bolintineanu, Ion 185

Bolojan, Ilie 229
Bond, Edward 33, 34, 36
Bonifati, Giuseppe L. 159
Borbély B. Emília 98, 160
Borggreen, Gundhild 190
Boronkay Soma 164
Boros Csaba 121
Boros Mária 61, 139
Both András 111
Botka László 115
Botos Bálint 232
Bozóki Mara 42
Brecht, Bertolt 216–218
Breivik, Anders 221
Brook, Peter 71, 143
Budaházi Attila 150
Buzogány Béla 200
Buzoianu, Cătălina 94
Büchner, Georg 111

Caragiale, I.L. 91
Caramitru, Ion 99–101, 203
Cărbunariu, Gianina 18, 89–98, 100, 101, 104, 105, 203, 225–227, 229, 231, 233, 234, 237
Castellucci, Romeo 165
Ceaușescu, Nicolae 100, 193, 194
Chavez, Julius 159
Chiran, Andrei 23
Chirilă, Daniel 101
Cîndea, Grigore 191
Cîntec, Oltița 247
Cioran, Emil 85
Ciulei, Liviu 126
Connolly, Maureen 170
Cooper, Chris 33, 37
Costa, Romeu 217, 218
Cozlac, Andrei 104
Craig, Tom 170
Cristache, Vlad 202
Crnkovity Gabriella 56, 219
Curio, Dorothee 104
Cvetkovich, Ann 212
Czajlik József 42
Czegő Csongor 136
Czikó Juliánna 24, 31
Czvikker Katalin 129, 228, 230
Czyżewska, Alina 172

Csaplár-Degovics Krisztián 234, 236
Csehov, A. P. 61, 119, 120, 159
Cseke Péter 46
Csertkov, Vladimir 52
Csíki Hajnal 139
Csomós Mari 44
Csuja Imre 44
Csűrös Réka 89, 98

Dálnoki Veress Lajos 185
Dálnoky Csilla 24, 31
Dálnoky Réka 122, 228
Dănilă, Toma 94
Darvay Nagy Adrienne 118
Deac, Dalian Lucian 159, 162, 164, 165
Deák Katalin 15, 110, 129, 139, 228
Dedovity Tomity Lea 219
Deési Jenő 115
Demcsák Katalin 180
Deres Kornélia 180, 190, 191
Derrida, Jacques 121
Diderot, Denis 24, 30
Dimchev, Ivo 154, 221

Dimény Áron 124
Dobák Lívia 42
Doda, Bajazid 236–238
Dögei Mátyás 246
Drăgan, Mihaela 85
Drašković, Louis 236
Droysen, Johann Gustav 181
Dujmović, Lucija 221
Dukász Anna 117, 118, 183
Dumitru, Laura 193

Efrosz 119, 120
Egyed Bea 47, 49
Elsie, Robert 235, 236
Enyedi Éva 70, 71
Eörsi István 218
Erdős Irma 199
Eribon, Didier 207, 208
Ernst, Wolfgang 121
Esterházy Péter 200
Eufémia, Catarina 212, 214

F. Várkonyi Zsuzsa 44
Faragó Edit 219
Faragó Zénó 61, 64
Farkas Atilla 33, 34, 36
Farkas Ibolya 112, 113, 120
Fazakas Márta 228, 233
Fehér Katalin 141
Ferenc Ágota 219
Ferenczi Csongor 199
Ferenczi Zoltán 61
Ficza István 72, 73
Figura Terézia 219
Fischer-Lichte, Erika 27
Fisher, Mark 213
Fodor Alain Leonard 61, 65
Foucault, Michel 115
Freeman, Mark 142
Fritz, Dominic 156
Für Anikó 44
Füstös Imre 196

Gade, Rune 190
Gálovits Zoltán 136, 150, 154, 155, 220
Garaczi László 42
Garland-Thomson, Rosemarie 171
Gáspárik Attila 13, 179, 199
Gawenda, Cristoph 206
Geambașu Réka 146
Gemza Péter 67
Georgescu, Bogdan 85
Gergye Krisztián 219
Gherghe, Paula 94
Giricz Attila 56, 219
Goethe, J. W. 27, 28
Gombos Dániel 56, 219
Görög Lívia 24, 28
Greguss Lilla 219
Grotowski, Jerzy 201, 202
Gusztony Endre 219
Gyurkovics Györgyi 235

Hajdu Szabolcs 223
Hajnal Márton 170, 177
Halberstam, Judith 181
Halka, Alex 105
Harag György 112, 119, 120, 127, 223
Harmati Adalbert 185, 200
Harrod, Jeffrey 77
Harsányi Attila 71
Hatházi András 51, 53, 55, 82
Hegedűs D. Géza 43
Hegyi Réka 127, 139
Herczog Noémi 134

Hermann István 116
Hetesi Erzsébet 141
Hibovski, Maria 103
Hircsu Mariann 71
Hitler, Adolf 217
Horváth Csaba 154
Houlind, Emil 159
Hrițcu, Florin 103
Huszta Dániel 219

Iancu, Denis 159, 162, 164, 165
Iglódi István 127
Imecs-Magdó Levente 51, 53, 55
Imre Katalin 218
Imre Zoltán 179
Ion, George 86

Jákfalvi Magdolna 24, 124, 227
Janežić, Tomi 154, 220
Jánosi Csongor 200
Jászberényi Sándor 72
Johnston, Kirsty 177

Kaegi, Stefan 159, 164, 166
Kalabić, Marija 219
Kalmár Balázs 179
Kalmár Pál 116
Kárpáti Péter 228
Karrenbauer, Jörg 159, 164, 166
Kedves Emőke 144
Keersmaeker, Anne Teresa De 246
Kékesi Kun Árpád 227
Kelemen Kinga 139
Kelemen Roland 134
Kerekes Mária 118
Keresztes Attila 124, 144, 191
Kertész Imre 79
Keszég László 70
Kincses Réka 20, 23, 136
Király Károly 183
Kiss Attila Attila 180
Kiss Dénes 146
Kiss Gabriella 27
Kiss Mari 42, 45
Kiss Zita 146
Klemm Dávid 56, 58
Kocsár Balázs 42
Kohl, Jacqueline 159, 167
Kolbas, Darko 219
Kolcsár József 17, 62
Kolozsi Borsos Gábor 61, 65
Koltai Tamás 120
Kopacz Attila 186
Kormos Balázs 116
Koršunovas, Oskaras 165
Kovács Bálint 242
Kovács Bea 16
Kovács Ferenc 127
Kovács György 199
Kovács János 116
Kovács Kinga 139
Kovács Miklós 186, 187
Kováts Adél 44
Kovich, Andrea 176
Kozma Attila 24, 26, 27, 31
Köllő Katalin 56
König, Sânziana 92
Kőrösi István 219
Köröspataki Kiss Sándor 118
Králl Csaba 134
Kricsfalusi Beatrix 76, 78, 97
Krizsán Szilvia 219
Kudelász Ildikó 109

Kuppers, Petra 170
Kübar, Risto 78

Lambrecht Kálmán 238
Láng Dániel 156
László Judit 219
László Zsolt 44, 70
László Zsuzsa 139
Laufenberg, Laurenz 206, 209
Le Goff, Jacques 180
Legasov, Valery 53
Lehmann, Hans-Thies 78, 97, 216
Lénárd Róbert 56, 58, 219
Lénárt Tamás 121
Lengyel Ágnes 143
Lengyel Anna 122
LePen, Marie 211
Lipták Ildikó 33, 36
Louis, Édouard 202–206, 208, 210, 211
Lucey, Michael 208
Lukács, Mihai 92

Magyar Attila 40, 56, 219
Magyari Etelka 157
Maia, Beatriz 215
Malkovich, John 166
Manea, Livius 175
Manu, Sanda 170
Mărgineanu, Ana 21, 92, 99, 155–158
Marinis, Marco de 180, 181
Marosi Ildikó 111
Martin, Carol 77
Martin, Jack 142
Márton Erika 61, 65
Márton János 146
Marton Orsolya 246
Márton Vera 112, 113
Marușca, Flavius 159
Matei, Cosmin 51, 54
Máthé Annamária 61, 64
Matsangos, Rolando 94
Meretoja, Hanna 140
Mészáros Árpád 56, 59, 219, 222
Mészáros Piroska 47, 50
Michailov, Mihaela 92, 242
Milea, Ada 99
Militaru, Sorin 144
Molnár Ferenc 199, 208
Molnár Zsófia 134, 241
Moșu Norbert-László 61, 64
Mucsi Zoltán 70
Mugur, Vlad 109
Muhi Zsófia 246
Muntean, Dacian 235
Nádasdy Ádám 39
Nádasdy Kálmán 127, 216

Nagy Beáta 146
Nagy Botond 98
Nagy Csongor-Zsolt 61, 66
Nagy Ferdinánd 183
Nagy József 154, 221
Nagy Zsolt 46, 72, 73
Nánay István 111, 116, 120, 144, 186
Nelega, Alina 20, 23
Nemes Levente 118
Német Attila 56, 219
Németh Ferenc 56, 58
Németh László 186, 187
Némethy Magda 186, 187
Niculescu, Cristian 104
Nopcsa Ferenc 226, 232–239
Novák Csaba Zoltán 194, 198

Novák Eszter 144, 228
Novkov Máté 42
Nyári Arnold 33, 36
Oláh Tamás 219
Orlovity Sztaniszlava 56
Ostermeier, Thomas 202, 206–210
Ozsvár Róbert 56, 219

P. Müller Péter 179
Paananen, Fanny 159
Pais, Ana 211, 212
Pájer Alma 33, 36
Paksi Veronika 146
Pálffy Tibor 70
Pályi András 202
Papp Tímea 242
Papp Z. Attila 146
Papp, Doina 94
Parászka Miklós 38
Pass Andrea 69
Passilongo, Claudio 159
Patkó Éva 89
Pavelescu, Alina 193
Pavis, Patrice 24, 32
Pázmány Virág 47, 50
Pearson, Joseph 210
Peca Ştefan 21, 84, 92, 155–158
Perczel István 115
Péterffy Gyula 199
Petrik Andrea 47, 49, 50
Pinte, Gavriil 160
Pintilie, Lucian 193
Polanski, Roman 85
Polgár Csaba 73
Pongó Gábor 56, 219
Pop, Elisabeta 128
Popescu, Cristian (Jimmy) 159
Popescu, Leta 63
Popovici Donici, Simona 167
Popovici, Iulia 86, 93, 194, 242, 247
Pressler, Larry 198
Pricop, Bobi 91
Proics Lilla 81
Purcărete, Silviu 155
Purea, Elena 19, 23
Puric, Dan 203
Puskás Panni 242
Puskás Zoltán 219

Rádai Andrea 134, 248
Rădescu, Voicu 99, 101
Radnai Annamária 122
Ranisavljević, Senka 219
Rau, Milo 75–79
Regős János 201
Rekita Rozália 139
Remetei Andrea 116–119, 181–184, 186–189, 196
Révész Balázs 141
Rodrigues, Tiago 203, 212–216, 218
Roms, Heike 190, 197
Roșca, Vesna 167
Rózsa Krisztián 71
Rusu, Mircea 203

Sadiković Marijo 219
Salamon András 118, 123
Sandahl, Carrie 170, 173, 174
Sándor Panka 179
Sas-Marinescu, Raluca 51, 53, 128

Sava, Ion 126
Schechner, Richard 201
Schein Gábor 78, 97
Scherer Péter 70
Schneider-Lőnhárt Csenge 152–154, 158
Schuch, Renato 209
Schuller Gabriella 134, 179
Schwartz, David 92
Sebestyén Aba 18, 227
Sebestyén Rita 123
Senković, Saša 56, 58
Seprődi Kiss Attila 115, 117, 118, 199
Șerban, Andrei 170
Shakespeare, William 70, 221, 233
Simon Melinda 56
Sinkó Ferenc 105
Sipos András 118
Sirmer Zoltán 56, 219
Sitaru, Adrian 155
Slaney, Kathleen L. 142
Slaughter, Anne-Marie 145
Sociu, Ionuț 233
Soltis Lehel 56
Sólyom András 41
Sombori Sándor 109
Soós Attila 47, 48, 50
Spahić, Selma 221
Stepanov, Ista 56
Sternberg, Jakob 83, 84
Stoica, Oana 218, 242
Strauss, Johann 164
Stuber Andrea 12, 16, 81, 223, 244
Sugarman, Jeff 142
Sugataghy, Linda 159
Sütő András 195
Sylvester Lajos 183, 184, 194
Szabó Eszter 178
Szabó István 240, 244
Szabó Kristóf 154
Szabó-Székely Ármin 72, 177
Szalai Bence 56, 219
Szalai Elor Emina 219
Székely Csaba 82
Székely Tamás 115
Szerda Árpád 219
Szilágyi Míra 61
Szlávik Júlia 47, 50
Szokolai Brigitta 41
Szőcs Géza 111
Szőcs István 118
Sztarenki Dóra 47, 49, 50
Sztarenki Pál 42
Szűcs Gábor 46

Takács Nóra Diána 44
Tamás Boglár 61
Tamás Gáspár Miklós 218
Tandori Dezső 28
Tatár Ágota 139
Taub János 116
Thalheimer, Michael 74, 76
Thurzó Zoltán 230
Tillmann Ármin 213
Tocilescu, Alexandru 100
Tomić, Žanko 56
Tompa Andrea 12, 97, 134
Tompa Gábor 17, 51, 62, 111, 119–121, 127, 144
Tóth Árpád 109
Tóth Berta 46
Tóth Tünde 226
Tózsa Mikolt 221
Török Ákos 43
Török-Illyés Orsolya 223

Trencsényi Katalin 247
Trible, Paul 198

Udvaros Dorottya 247
Umathum, Sandra 178
Ungureanu, Dan 159
Ungvári Zrínyi Ildikó 15
Upor László 131, 155, 232
Urbán András 154, 219, 222–224
Ursu, Ana Maria 159
Ursu, Andrei 159, 164

Vacari, Nico 92
Vajda Gyöngyvér 61, 64
Vajda György Mihály 218
Vălean, Andreea 84, 90
Valle, Johanna 159
Varga Anikó 155
Váta Lóránd 70
Veiszer Alinda 41
Veres Valér 146
Veress Albert 151
Veress Dániel 109, 118, 119, 127, 151, 183–185, 191, 195, 197
Veress Gerzson 187
Verseck, Keno 170
Veselka, Vanessa 233
Vidu, Carmen Lidia 86, 87, 99
Viola Szandra 38
Visky András 11, 12, 109, 110, 123, 129, 228
Visky Árpád 117, 119, 181, 188, 189, 191, 192, 195–200
Vodă, Eugenia 170
Völgyes Péter 116
Völgyesi András 117

Walkó György 218
Wihstutz, Benjamin 178
Wilk, Elise 63, 82
Williams, Robbie 74
Williams, Tennessee 172
Woolf, Virginia 47, 48, 50
Wyn Jones, Richard 77

Yarmonenko, Samuil P. 53

Zemlényi-Kovács Barnabás 213
Žižek, Slavoj 83
Zoratti, Carlo 220
Zságer Varga Ákos 71

Zsigmond Andrea 13, 16
Zsoldak, Andrij 85
Zsoldos Árpád 188, 199

A szerző fotóját Sánta István Zsolt készítette.

Borítóterv: Benedek Levente
Tördelés, nyomdai előkészítés: Cseke Szilárd
Hangszerkesztő: Szabó Eszter – Okulusz irodalmi podcast

Megjelent 16.25 nyomdai ív terjedelemben
Készült a Masterdruck nyomdában
Felelős vezető: Klosz Viktor
ISBN 978-606-8325-78-1
ISBN 978-606-37-2322-3

A kiindulási pont: 2015-ben doktori címet kaptam, valamint visszatértem a gyesről az egyetemi oktatásba.

A ***Javítgatott kiadás*** az azóta eltelt tíz év munkáiból válogat: előadásreflexiók, vizsgálódások az erdélyi színház múltjában és jelenében, saját munkák elméleti továbbgondolása. Közös jellemzőjük, hogy az eredőjük egy-egy konferencia-felhívás vagy szerkesztői felkérés – úgy látom magam, mint aki az írás által beszédbe elegyedik, kérdez, újragondol. Javítgat magán, és sosem lesz kész. Még ha a szerzői kötet akadémiai elvárásának engedelmeskedve e könyv nem is tartalmazza a nekem oly kedves többhangú írásokat, sokkezeseket, interjúkat, a tényleges párbeszédeket.

Mit mutat meg akkor ez a tíz évnyi ingázás egyetem és színház, nézőtér és levéltár, Kollokvium és TESZT, Budapest és Bukarest között? Kitetszik belőle talán néhány nagy folyamat, például, ha csak a közlések első helyét nézzük sorban, hogy ez idő alatt megszűnni kényszerült a nyomtatott *Színház* folyóirat. És leginkább, hogy mekkora ma a látó- és mozgástere egy erdélyi magyar teatrológusnak.

„Itt tartunk."

UArtPress

